كل شيء من اجل النصر

يحتفل قطرنا المناضل باسبوع قادسية صدام المجيدة بينما حربنا المقدسة ضد العدو الايراني العنصري تدخل شهرها الثانى والاربعين .

لقد استطاع العراق العظيم . جيشا وشعبا بقيادة رئيسه الفذ صدام حسين ان يلقن العدو درسا لا مثيل له فى الصمود والبسالة والتضحية من اجل الحق والكرامة .

ان تجربة العراق القوي ، فى هذه الحرب المفروضة علينا ، تجربة ذات دلالة ، فهذا الشعب الباسل اثبت انه في مستوى حضارته العريقة وتأريخه الحافل بالبطولات،وانه جدير بحاضره ومستقبله وهو يذود عن حدوده الشرقية ريح الجهل والحقد والتخلف بضراوة خارقة . ان احتفال قطرنا المناضل بقادسية صدام له دلالة عميقة على ما يتمتع به هذا الشعب وقائده الواثق من قدرة على البذل والمطاولة دفاعا عن حضارة العراق، وترابه، وثقافته . انه دلالة على فاعلية السلاح وفاعلية الثقافة . دلالة على فاعلية الحياة .

لقد كان العراق العظيم، خلال سنوات الحرب هذه، ومايزال في مستوى تراثه الحافل بالبطولة، والابداع. وفي مستوى مايتطلع اليه من مستقبل متفتح وخير وجميل.

ان عراقنا الباسل وهو يخوض هذه الحرب المفروضة انما يخوضها نيابة عن قيم التحضر والحرية. نيابة عن الانسان المؤمن بحرية الارادة والابداع والاختيار، والذي يحلم بعالم يسوده العدل وتفتح الروح ورفاهها.

لايمكننا ان ننسى، ونحن في غمرة احتفالاتنا، هذه الحقيقة الساطعة: ان هذه الريح المسمومة القادمة من الشرق لاتستهدف العراق العظيم وحده؛ بل تستهدف قيم الانسان العربي وقيم التحضر في العالم ايضاً. هذه القيم التي ماوصل اليها انسان الربع الاخير من هذا القرن الا عبر عصور طويلة من الكفاح والحلم والمكابدة.

ان انتصار العراق الباسل في معاركه الاخيرة ماهو الا دليل حاسم على قدرته الجبارة على حماية ارضه النبيلة، والذود عما تمثله من قيم البطولة والجمال والابداع.

تحية لعراقنا الشجاع الصابر جيشاً وشعباً، بقيادة رئيسنا المناضل الذي يقود معركتنا العادلة بحنكة وبسالة.

رئيس التحرير

النقد الاكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث

- القسم الثاني -

فاضل ثامر

بحثا «الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور»[1] للدكتور جلال الخياط (بيروت ١٩٧٠) و«تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج»[2] للدكتور علي عباس علوان (بغداد ١٩٧٥) يلتقيان في المظهر في الكثير من النقاط، ولكنهما يفترقان، في الجوهر، افتراقاً كبيراً: منهجاً وتناولاً وتبويباً. وهما، بوضعهما هذا يثيران جوانب مهمة وأساسية تتعلق بمشكلات النقد الأكاديمي وآفاقه. فكلا البحثين يتناولان فترة زمنية واحدة تقريباً. بحث الدكتور جلال الخياط يتناول واقع الشعر العراقي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وينتهي بدراسة أهم انجازات ممثلي رواد حركة الشعر الحر في العراق كالسياب ونازك والبياتي. أما بحث الدكتور علي عباس علوان فيتناول واقع الشعر العراقي منذ القرن التاسع عشر بشكل عام، وليس منذ منتصفه ويتوقف عند الممهدات الأولى التي أسهمت في بلورة ونضج حركة الشعر الحر دون التصدي المباشر لدراسة انجازات هذه الحركة. ويعنى كلا البحثين عناية خاصة بتجربة شعراء النصف الأول من هذا القرن المتمثلة في تجارب الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي والجواهري. وفي الوقت الذي يلجأ فيه الدكتور الخياط الى أقصى درجات التركيز والأيجاز، دون أن يغفل محاولة ايجاد الذرائع والمبررات لذلك الايجاز الذي غالباً مايخل بالبحث سعة وعمقاً، نجد أن الدكتور علوان على العكس من ذلك تماماً، يمنح نفسه الحرية الكاملة للاستطراد والتوسع الزائدين في بعض المواطن التي لاتتطلب ذلك.

يفرض البحثان على الناقد التوقف قليلاً أمام بعض المشكلات المنهجية والنقدية التي يثيرها الباحثان ومنها مشكلة المصطلح النقدي والتاريخي، ومسألة التصنيف والتقسيم الى عصور أدبية واتجاهات نقدية وفنية. ويوفق الدكتور الخياط، الى حد كبير، في ادراكه لضرورة تحديد مدلول المصطلح الذي يتعامل معه. وهذا هو ما فعله عندما توقف عند مدلول مصطلح «الشعر الحديث» الذي يشير اليه البحث بينما تجاهل الدكتور علوان تحديد دلالة هذا المصطلح، والكثير من المصطلحات الأخرى التي حفل بها بحثه. يشير الدكتور الخياط في «المقدمة» الى ظاهرة اختلاف الكتاب والباحثين في تحديد دلالة مصطلح «حديث» بالنسبة الى الشعر العربي. فيورد بعض الآراء المتناقضة والمتخلفة لعدد من الباحثين «فمنهم من أعتبر شعر القرن التاسع عشر حديثاً. ومنهم من ذهب الى أن شعراء مطالع القرن العشرين محدثون، ومنهم من اكد على أن الشعر الحديث هو الذي نظم بطريقة مبتكرة في السنوات الماضية القليلة، ومنهم من يرفض هذا الأصطلاح ويميل الى كلمة «جديد» أو «معاصر» . . . ومنهم من آمن وأستراح بأن محمود سامي البارودي هو المجدد الأول والأخير في الشعر الحديث»[3]. وبعد أن يكشف الباحث عن تباين الكتاب في تحديد مدلول هذا

المصطلح يقدم لنا تصوره الشخصي الذي أخذ به في هذا البحث والذي يقصر فيه المصطلح على شعراء - والتعبير للباحث - «المرحلة الثالثة» من تطور الشعر العراقي التي تبدأ - حسب تصوره - بنهاية الحرب العالمية الثانية وتستمر حتى اليوم [٤] والباحث لايخشى مخاطر هذا التعميم الزمني، بل يعلن صراحة بأن «هذا التحديد لكلمة حديث زمني لايهتم بالشكل أو المضمون، فأية قصيدة نظمت في هذه المرحلة، وأن أوغلت في التقليد حديثة، الا انها متخلفة.» [٥] وفي الوقت الذي نرى فيه الباحث يقترب كثيراً من الحقيقة - أو بشكل أدق من تصور منطقي ومقبول لهذا المصطلح - نراه يرتكب خطأً جسيماً بأعتماده المطلق على التحديد الزمني لمدلول المصطلح، لايأخذ فيه بنظر الاعتبار السمات الفنية والمعنوية للتجارب الشعرية التي تنتمي لهذا المصطلح، بحيث بات من الممكن أضفاء صفة «الشعر الحديث» على أشد انماط الشعر تقليدية وتخلفاً التي ظهرت -- وما تزال تظهر - في ساحة الشعر العراقي، وهو أمر يفرغ المصطلح من جوهره الحقيقي ويحيله الى مدلول تأريخي بحت لايحمل أية دلالة نقدية معينة، كما يثير أمام النقد الحديث مشكلات جديدة لايمكن الفكاك منها. ورغم أن بعض الباحثين مال لاستخدام مصطلح «معاصر» Contemporary كمقابل للتقسيم الزمني Chronological الا أن هذا المصطلح راح بدوره يكتسب في العقود الأخيرة دلالات نقدية وفنية تقترن بالحوار الطويل حول «المعاصرة» و «الحداثة» و «التجديد» في الأدب والفن. ورغم أن البحث يفترض فيه أن يعنى بالشعر العراقي الحديث في مرحلته الثالثة التي تبدأ استناداً الى رأي الباحث منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، الا أننا قد وجدناه يتقصى وضع الشعر العراقي منذ منتصف القرن التاسع عشر مروراً بجيل الزهاوي - الرصافي، وانتهاء بانجازات رواد حركة الشعر الحر. صحيح أن الباحث قد اشار الى أنه وهو يدرس الشعر العراقي الحديث وجد أنه لابد له أن يبدأ بالقرن التاسع عشر لكي يتتبع «سير تطور الشعر في العراق من ذروة التقليد الى الشعر الاجتماعي الخطابي ثم محاولات التجديد الحديثة» [٦]، الا أننا لم نشعر قط بأن دراسته لتلك المراحل كانت من باب التمهيد العام، بل بدت لنا تشكل جزءاً عضوياً متمماً لهيكل البحث، وهي اضافة الى ذلك كانت تستقري خطة البحث ذاتها، لدرجة بات فيه من الممكن أن نجد توازناً بين دراسة الباحث للمراحل السابقة من جهة والمرحلة الثالثة - موضوع الدراسة - من جهة أخرى، مما يجعلنا نوشك على الاقتناع بأن تحديد المصطلح جاء استدراكاً تالياً، وفي مرحلة لاحقة أو نهائية من مراحل اعداد البحث. أما المفارقة الأخرى التي يقع فيها البحث فهي اقتصاره الكلي على دراسة «المحاولات التجديدية» التي قدمها أبرز ممثلي حركة الشعر الحر، وعدم محاولته دراسة التجارب الشعرية الأخرى - من تقليدية ومحدثة والتي لاتنتمي لتجربة الشعر الحر، ولكنها ظهرت خلال المرحلة الشعرية «الثالثة» متزامنة مع حركة الشعر الحر، والتي تنضوي، حسب تصوره، تحت باب «الشعر الحديث» أيضاً. ومما له دلالة أيضاً في هذا الباب أن يخلو تبويب الفصول والعناوين من مصطلح الشعر «الحديث» واكتفاء الباحث بأستخدام عنوان آخر لدراسة الشعر الحديث هو «محاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية» بحيث بات تحديد الباحث للطبيعة الزمنية للمصطلح لاقيمة عملية له، والدليل على ذلك أن الباحث قد درس شاعراً مثل حسين مردان يفترض أن ينتمي - حسب تقسيمه الزمني الى شعراء «المرحلة الثالثة» وينظوي شعره تحت باب الشعر الحديث ضمن مجموعة أخرى من الشعراء تحت باب «المدرسة المستقلة» سوية مع شعراء أخرين أمثال أحمد الصافي النجفي ومحمد مهدي الجواهري وهو مصطلح غائم سنعود لمناقشته فيما بعد.

أما الدكتور علي عباس علوان الذي نص عنوان بحثه على مصطلح «الشعر الحديث» - تماماً مثل بحث الدكتور جلال الخياط - فلم يحاول ان يتوقف ولو لحظة واحدة أمام مدلول هذا المصطلح مثيراً بذلك التباسات وتأويلات عديدة قد لاتخطر على بال الباحث نفسه. ففي حالة كهذه يحق للقارىء أن يفترض أن جميع المراحل الشعرية التي درسها الباحث ابتداءً من القرن التاسع عشر وحتى الوقت الحاضر تنتمي الى مصطلح «الشعر الحديث». ويبدو أن الباحث هنا قد جارى معظم الدراسات والبحوث الأكاديمية العربية التي أعتادت على إستعارة المصطلح التأريخي: «العصر الحديث». أو «النهضة الحديثة» دون تأمل أو تبصر والذي يبدأ كما يرى البعض بالنهضة العربية الحديثة منذ مجيء محمد علي الى مصر، ويمثل الشعر الأحيائي البداية الأساسية للشعر الحديث في الأدب العربي في أغلب الدراسات الأكاديمية العربية ولذا كان من الأوفق أن يكون عنوان البحث «تطور الشعر العربي في العراق في العصر الحديث».

أما المسألة الأخرى التي يثيرها البحثان فتتعلق بالأسس المنهجية المطروحة لتقسيم هذه الفترة الزمنية الطويلة - نسبياً - الى مراحل أو عصور أو اتجاهات أدبية. وقد وجدنا الدكتور جلال الخياط مدركاً بوعي لهذه المسألة، لذا رأيناه يكشف لنا في مقدمته عن خطته المنهجية مشيراً الى أنه آثر «لسهولة البحث»، كما يقول تقسيم الشعر العراقي الى مراحل ثلاث [٨] وقد درس الباحث في المرحلة

الاولى التي أعتبرها تمثل ذروة التقليد واقع الشعر العراقي من منتصف القرن التاسع عشر - ولا نعرف سبب تحديد منتصف القرن بالذات دون بدايته - حتى اعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ وقد درس فيه خمسة شعراءهم : عبد الغفار الأخرس وموسى الطالقاني وحيدر الحلي وعبد الغني جميل ومحمد سعيد الحبوبي، كما خصص سطوراً باهتة وغير مجدية للتعريف الموجز بعدد آخر من شعراء هذه المرحلة . أما المرحلة الثانية التي أطلق عليها «التجديد الموهوم ومدرسة النثر المنظوم» فقد درس فيها ثلاثة شعراء فقط هم : الزهاوي والرصافي والكاظمي . وقبل أن ننتقل الى «المرحلة الثالثه» وجدنا الباحث يصد منبا بمصطلح جديد يقع بين المرحلتين هو «المدرسة المستقلة» ويضم ثلاثة شعراء هم أحمد الصافي النجفي وحسين مردان ومحمد مهدي الجواهري . ولانستطيع أن نجزم فيما اذا كانت هذه «المدرسة» تنتمي الى «المرحلة الثانية» أم أنها تشكل مرحلة خاصة ، ومتميزة . وفي حالة كهذه كان يفترض فيها أن تضاف الى المراحل الثلاث كمرحلة متميزة . ورغم أن الباحث قد حاول في «الخلاصة» التي كتبها في خاتمة دراسته لهذه «المدرسة» أن يقنعنا بخصوصية هذه المدرسة واستقلالها عن المرحلتين الثانية والثالثة ، الا أن أحكامه لاتمتلك اساساً يدعمها . فنحن لم نكتشف تلك السمات المشتركة بين تجارب شعراء يختلفون لغة ورؤية وتجربة كالصافي النجفي وحسين مردان والجواهري . ويبدو لنا أن الباحث أنما كان يجاري هنا الدكتور داود سلوم الذي سبق له وان استخدم مصطلح «المدرسة المستقلة» أو «المدرسة الذاتية» للحديث عن عدد من الشعراء كان بينهم حسين مردان أيضا[٩] .

أما المرحلة الثالثة فقد خصصها لدراسة «محاولات التجديد الحديثة من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى يومنا هذا» ودرس فيها ثلاثة من الشعراء فقط هم السياب ونازك والبياتي .

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الباحث يكاد يلتقي مع معظم الباحثين الذين يأخذون بتقسيم ثلاثي لتطور الشعر العراقي ، رغم التباين في التسميات والتحديدات الزمنية لهذه المرحلة الشعرية او تلك . وقد عرض لنا الدكتور أحمد مطلوب في كتابه «النقد الأدبي الحديث في العراق» الى بعض هذه التقسيمات ، ومنها تلك التي أتبعها الدكتور يوسف عز الدين والدكتور داود سلوم وأحمد أبو سعد وعبد الجبار داود البصري وغيرهم . وقد لاحظنا أن التقسيم الثلاثي الذي استخدمه الباحث قريب الى حد كبير من التقسيم الذي طرحه عبد الجبار البصري في دراسة مبكرة نشرها عام ١٩٥٧ ذهب فيها الى تقسيم الشعر العراقي الى ثلاث مدارس هي :

المدرسة الشعرية التي عاشت قبل الحرب العالمية الأولى في القرن التاسع عشر وقد وصفها البصري بأنها «مدرسة عني شعراؤها بكثرة العواطف والأحاسيس الكاذبة وكثرة الصور الصارخة الهائلة الخرافية وكثرة الأفكار المبالغ فيها» ومن شعرائها الحبوبي والعمري والأخرس وحيدر الحلي . أما المدرسة الثانية فقد قال عنها بأنها «التي حملت لواء الكفاح في فترة ما بين الحربين» ومن شعرائها الزهاوي والرصافي والجواهري والشبيبي . أما المدرسة الثالثة فقد أطلق عليها مصطلح «المدرسة المنطلقة» ووصفها بأنها تلك «التي تحررت من قيود الوزن والقافية والقيود السياسية والفكرية وسعت الى عمق التحليل والتفسير والتأمل والحيرة والابتكار في التعبير والخيال وانتقاء اللقطة» ومن شعرائها السياب ونازك والبياتي ودبلند الحيدري[١٠] .

وهكذا نجد أن الدكتور الخياط قد حاول طرح تقسيم للمراحل يعتمد الى حدٍ ما على استقراء أهم الملامح الفنية التي تسمها دون التقيد بتقسيم زمني أو تاريخي كما أوحى لنا بذلك حديثه عن مصطلح الشعر الحديث .

أما الدكتور علي عباس علوان ، فقد لجأ الى استخدام بعض المصطلحات النقدية الأدبية المعروفة التي تنطلق من تقسيم التاريخ الأدبي الى اتجاهات أو مذاهب أدبية كالكلاسيكية الجديدة والرومانسية . يخصص الباحث الباب الأول لدراسة ما يسميه بالاتجاه الكلاسي ممثلاً كما يبدو في تجربة شعراء القرن التاسع عشر وعدد من شعراء النصف الأول من هذا القرن كالرصافي والزهاوي والكاظمي والشبيبي بينما يدرس الجواهري كممثل لما يسميه بالاتجاه «الكلاسية الجديدة» وهو اذ يفعل ذلك لايحاول أن يكشف لنا عن السمات الفنية والمعنوية - حسب منهجه - التي تميز بين «الكلاسية» و «الكلاسية الجديدة» . والواقع أن الباحث يوقعنا في بعض الاضطراب بسبب عدم محاولته تقديم تحديدات منهجية مسبقة لمصطلحي «الكلاسية» و «الكلاسية» الجديدة» مثلما فعل عندما درس «الرومانسية» فنحن لانستطيع أن نجزم كلياً فيما اذا كان الباحث يعد شعراء القرن التاسع عشر ضمن شعراء الاتجاه الكلاسي ، (أو الكلاسيكي) أم لا . ورغم أن التبويب العام للبحث يشير الى ذلك صراحة ، كما أن الكثير من تطبيقات الباحث النقدية التي قدمها حول شعراء هذا القرن كانت تقيم موازنات ومقارنات بين السمات الكلاسية العامة ومظاهر تمثلها في شعر هذا القرن ، الا أن هناك مواضع أخرى توحي خلاف ذلك . ففي ختام الفصل الثاني من الباب الأول خيل ألينا أن الباحث وهو بصدد تطبيق رأي العقاد يكاد يقصر مصطلح الاتجاه الكلاسي على جيل

الزهاوي - الرصافي فقط. اذ يقول: «اذا ما أخذنا بتقسيم العقاد لأدوار تطور الفن من مرحلة الجمود الى مرحلة النهضة والاجادة فأننا سنضع شعراء القرن التاسع عشر في الدور الأول، وهو دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد، بينما نضع شعراء الاتجاه الكلاسي - الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي - ممثلين للدور الثاني وهو دور التقليد المحكم، أو التقليد الذي فيه للمقلد شيء من الفضل وشيء من القدرة [11].»

هذا، ويخصص الباحث الباب الثاني لدراسة «الاتجاه الرومانسي» حيث يخصص الفصل الأول منه لتقديم دراسة تمهيدية موسعة لمعنى الرومانسية وآثارها في الشعر العربي وملامحها في العراق أضافة الى الكثير من الملاحظات والاستطرادات النظرية العامة في الأصول الأوربية للرومانسية. ورغم فائدة هذا الفصل وطرافته الا أننا نشعر بأنه قد تضخم لدرجة تخل بتوازن البحث، خاصة وأن الباحث لم يخصص فصلاً مستقلاً لدراسة الكلاسية والكلاسية الجديدة، بل آثر نثر أحكامه وملاحظاته النظرية و التطبيقية داخل المتن. أما الفصل الثاني فقد خصصه لتقديم دراسة تطبيقية على شعر علي الشرقي كممثل للاتجاه الرومانسي، وجاء الفصل الثالث موجزاً وخاصاً برصد الممهدات التي قادت الى تبلور حركة الشعر الحر، ووضع هذا الفصل كجزء من الباب الثاني يوحي بأن حركة الشعر الحر تنضوي بشكل ما تحت لافتة الاتجاه الرومانسي أيضاً.

والواقع ان الباحث هنا انما يضعنا في مواجهة واحدة من أخطر مشكلات البحث النقدي المعاصر في الأدب العربي وأعني بها مسألة الأفادة من المصطلحات الادبية الحديثة، ومنها تقسيم تاريخنا الأدبي الى مدارس واتجاهات أدبية كالكلاسية والكلاسية الجديدة والرومانسية. ويخيل الينا أن الباحثين العرب المحدثين لم يوفقوا حتى الأن في حسم هذه المسألة لمصلحة البحث النقدي والتاريخ الأدبي بسبب تباين الآراء والتطبيقات وتناقضها أحياناً.

ترى هل يستطيع الباحث العربي المعاصر أن يطمئن كلياً وهو يستعير مثل هذه المصطلحات الأدبية للتعبير عن مراحل معينة من تاريخنا الأدبي؟ أعتقد ان أمراً كهذا محفوف بالمخاطر، وقد يوقع الباحث في الكثير من الاشكالات والملابسات، وخاصة بالنسبة لبعض المصطلحات الماكرة كالكلاسية والكلاسية الجديدة والرومانسية، بينما قد يشعر الباحث ببعض الأطمئنان وهو يبحث عن قرائن أدبية دفينة في أدبنا لاتجاهات ومذاهب اكثر حداثة كالواقعية والسريالية.

فمن المعروف تاريخياً أن مصطلح الكلاسيكية قد أستخدم أساساً للأشارة الى أدب وثقافة الحضارتين اليونانية والرومانية القديمتين. وأن مصطلح الكلاسيكية الجديدة أو المحدثة قد استخدم للاشارة الى حركة «احياء المعايير الكلاسيكية في عصر النهضة، التي كانت تعتبر افكار أرسطو وهوراس وكونتلين ولونجينس المصادر الأساسية للأفكار الجمالية لمدة تزيد على قرنين من الزمان». وبشكل عام فقد كان الاتجاه الكلاسيكي يؤكد على سيطرة العقل والمنطق ويدعو الى فكرة المحاكاة ومطابقة الطبيعة ويضع قيمة أخلاقية للفن والشعر، ويميل الى تحقيق نوع من التناسق والنظام والهارمونية، ويضعف الى حد ما من سيطرة العاطفة والخيال والألهام [12].

ويمكن القول هنا بأن الموقف الكلاسيكي هو موقف متكامل فلسفياً واجتماعياً وجمالياً من الكون والحياة والأدب يستند الى أرضية اجتماعية وتاريخية محددة لامجال للخوض في تفاصيلها الآن. ولذا فأن محاولة استعارة الموقف الكلاسيكي للحديث عن مرحلة ما من مراحل تطور الشعر العربي أمر شائك وغير مضمون النتائج. ففي حالة كهذه قد يواجهنا خيار صعب. أية مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي أجدر من غيرها بأن تحمل صفة الاتجاه الكلاسيكي، واية مرحلة جديرة بأن تمثل الكلاسيكية الجديدة مثلاً. لو حاولنا أن نستقصي - بأستطراد - آراء الباحثين والأكاديميين العرب لوقعنا على مفارقات غريبة للغاية.

لقد لاحظنا تواً أن الدكتور علي عباس علوان ميال الى الاعتقاد بان الشعر العراقي في القرن التاسع عشر والقسم الأعظم من شعر النصف الأول من القرن العشرين يمثل الاتجاه الكلاسي، وأن تجربة الجواهري تنفرد بتمثيلها للاتجاه الكلاسي الجديد. واذا ما وجدنا باحثاً معاصراً كالدكتور عبد المحسن طه بدر يذهب الى مثل هذا المذهب تقريباً عندما أشار الى أن مرحلة الشعر الاحيائي في الأدب العربي في مصر والتي كانت تهدف الى بعث التراث العربي القديم تمثل «المدرسة الكلاسيكية» [13] فأن هناك باحثاً آخر هو الدكتور يوسف خليف يذهب مذهباً آخر يختلف عن ذلك تمام الاختلاف. فالدكتور يوسف خليف يرى ان المرحلة التي تبلور فيها الشعر العربي في العصر الجاهلي تمثل الكلاسيكية [14]، حيث استقرت صورة القصيدة العربية وتأصلت قواعدها وتقاليدها ومقوماتها الفنية. أما الكلاسيكية الجديدة [15] فتتمثل، في رأيه، في التجارب الأولى للتجديد في القصيدة العربية في صدر الأسلام وفي العصر الأموي، حيث يلاحظ أن التطور والتجديد في عصر بني أمية لم يمس صورة القصيدة العربية: «فقد احتفظت القصيدة الأموية بالصورة الكلاسيكية الجديدة التي ظهرت على أيدي

شعراء صدر الاسلام والتي تقوم على مزاوجة دقيقة بين العناصر الجاهلية الموروثة والعناصر الاسلامية المستحدثة، واستطاع كبار شعراء هذا العصر: الأخطل والفرزدق وجرير والراعي وذو الرمة، الذي سيطروا على الحياة الفنية فيه، وفرضوا سلطانهم على مجتمعهم الأدبي أن يعطوا هذه ـ الكلاسيكية الجديدة ـ قداسة فنية جعلتها تأخذ في نفوس سائر شعراء العصر شكل المقدسات التي لايحل لهم الخروج عليها.»[١٦].

ورغم أن تقسيم الدكتور يوسف خليف يمتلك قدرة أكبر على الاقناع بسبب محاولته ايجاد جذور وأصول حضارية متماثلة أو متناظرة مع العصر الكلاسيكي الأغريقي والروماني ـ تأريخياً ـ ضمن تأريخنا العربي تتمثل في العصر الجاهلي ـ أو ما قبل الاسلام ـ الا انه هو الآخر يثير بعض الأشكالات الأخرى: فاذا كان الباحث قد ارتأى أن يصف الشعر الأموي بالكلاسيكية الجديدة، فما الذي يمكن أن نقوله على محاولات التجديد في العصر العباسي التي بدأها بشار وأبو نواس ووصلت ذروتها في تجربة أبي تمام والتي آثر ناقد آخر هو محمد مندور أن يصفها بالكلاسيكية الجديدة[١٧] فما الذي يمكن أن نقوله على تجربة المتنبي التي اعقبت محاولات ابي تمام وكيف لنا أن نتعامل مع هذا التراث الشعري الضخم الذي امتد لاكثر من عشرة قرون لاحقة.

في تقديري أن من حق عدد كبير من الباحثين ان يتحفظوا من استعارة مثل هذه المصطلحات الأدبية. فالدكتور محمد غنيمي هلال يرى بأنه «لم يقم في أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب»[١٨]، كما يؤكد «اننا في أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة، ولكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً، غير منهجي.»[١٩] كما شكك باحث آخر هو الدكتور شوقي ضيف[٢٠] في امكانية الأفادة من هذه المصطلحات وبشكل خاص مصطلحي «كلاسيك ورومانتيك ونحوهما» وقال «ان من الصعب أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي وهو لايمت أليه بوشائج فنية.»[٢١] ويسخر باحث أكاديمي عراقي هو الدكتور علي جواد الطاهر من القائلين بان «امرىء القيس كلاسيكي، وجميل بثينة رومانتيكي وابن الفارض رمزي.»[٢٢]، ويؤكد «اننا لايمكن أن نبالغ فنحاول ـ بكل سبب ـ أن نجعل لها ـ المذاهب الأدبية الاوربية ـ نظائر في أدبنا، كمن يشعر بنقص أزاءها، وندعي بكل سبب أيضاً! مكان نقلها كلاً الى أدبنا.»[٢٣] ويطرح الدكتور الطاهر تصوراً منطقياً ومقبولاً مبنياً على الاعتراف بوجود صفة مشتركة من مجموع صفات، أو التأثر بسمة من السمات..»[٢٤] وهو يرى «أننا يمكن أن نفيد من المصطلحات الغربية، حيث توجد للأديب العربي المعاصر علاقة بها، كأن يكون قد قرأ من نصوصها، وأعجب بها والآراء التي حولها، وتأثر، وهنا لانقول: الياس أبو شبكة رومانتيكي وانما نقول متأثر بها، وأن يوسف غصوب متأثر بالرمزية، ويمكن أن نبحث آثار السريالية في الشعر الجديد. وهكذا فالتأثر شيء والانضواء تحت مذهب شيء ولايكون الأنضواء كما رأينا، الا في ظروف خاصة لبلد معين، في زمن معين»[٢٥] وفي أعتقادي أن الدكتور الطاهر يقدم لنا حلا مقبولاً قابلاً للتطوير، فبدلاً من الحديث عن اتجاه متكامل يمثل الكلاسيكية أو الرومانسية بالأمكان الأشارة الى توافر هذه السمة الكلاسيكية أو تلك في هذه التجربة الأدبية أو تلك، أو أن نقول ان تجربة شاعر ما تلتقي مع موقف الشاعر الرومانسي في التعامل مع الطبيعة أو التاريخ وما الى ذلك.

وهكذا نجد عدم دقة النهج الذي نهجه الدكتور علي عباس علوان في أستعارة مصطلحي الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة. ونواجه الأمر ثانية عند حديث الباحث عن الرومانسية، رغم أننا ـ حسب تقديري ـ نستطيع أن نجد نظائر تمتلك الكثير من سمات رومانسية في شعرنا المعاصر. وربما ينصب اعتراضنا الأساسي على أختيار الباحث للنموذج الممثل للرومانسية ونعني به الشاعر علي الشرقي، فالباحث يرى أن «الشرقي تميز بكونه أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته» الى وجهة جديدة نلمح فيها كثيراً من الملامح الرومانسية وآثارها في شعره»[٢٦]. وفي رأيي أن طبع ديوان «علي الشرقي» الكامل مؤخراً أتاح لنا فرصة للتأكد من أن الشرقي لايختلف أختلافاً كبيراً عن شعراء جيله، وأن وجود بعض التجارب الذاتية الرقيقة وبعض القصائد «الوصفية» لاتبرر القناعة بكون الشاعر يمثل بشكل ما الرومانسية في شعرنا، فشعره يلتقي كثيراً مع تجربة شاعر معاصر له هو محمد رضا الشبيبي. أما عناصر التجديد التي وجدها في شعر الشرقي فهي لاترقى الى ماحققه الجواهري من تجديد داخل أطار القصيدة التقليدية. ويبدو لي أننا وفق منهج الباحث كان يحق لنا أن نعتبر الجواهري أيضاً ممثلاً للرومانسية اذا ما ركزنا بشكل خاص على انتقاء بعض القصائد الذاتية «والوصفية» التي نشرها الجواهري.

وهكذا نكتشف مخاطر اطلاق مثل هذه الأحكام النقدية على مثل هذه المراحل من تأريخنا الأدبي، وكان حري بالباحث أن يقاوم هذا الأغراء «العصري» وأن يعمد الى البحث عن أسس اخرى اكثر دقة في التصنيف والتقسيم.

وكان من الطبيعي أيضاً أن يؤدي الايمان بمثل هذا التصنيف في تحديد المراحل الأدبية الى نوع من الموازنة في الأحكام ومحاولة أفتراض وجود ملامح هذا الأتجاه أو ذاك في هذه التجربة أو تلك، ومثل هذا المنهج يكشف عن نوع من «القياس المنطقي» غير الدقيق، فقد وجدنا الباحث في الكثير من المواطن يقيم «مقارنة» بين هذا الملمح أو ذاك من ملامح الكلاسيكية مثلاً وبين تجربة معينة افترض أنها تنضوي تحت باب الاتجاه الكلاسيكي. والباحث نفسه يعلن لنا في «المقدمة» عن خطته المسبقة هذه اذ يقول بأنه قد حاول في رصد خط التطور عند شعراء الاتجاه الكلاسي أن يقرن الصورة بالأصل، بين الشاعر القديم والشاعر الذي يقلده في العصر الحديث كما أشار الى أنه قد حاول مقارنة صورة الموجة الرومانسية العربية وانجازاتها وروادها بالأصل الرومانسي الأوربي، وهو مادعاه الى رسم خطوط عامة للرومانسية للأصل ومشاكلها وآثارها العميقة، ليتبين بالمقارنة آثارها في روح الفنان العربي ومن ثم العراقي خاصة، [٢٧].

ولسنا ضد اهتداء الباحث بنظرية نقدية محددة أو الأنطلاق من تصور منهجي متبلور، لكننا نرى ان تكون هذه النظرية أو هذا المنهج دليل عمل مرن يضيء طريق الباحث لاكتشاف الحقيقة وللتوصل الى احكام واستنتاجات منطقية تمليها التجربة المحسوسة، ذاتها لا أن يحاول ان يبدأ بالعام ومن ثم يحاول اكتشاف صورته ـ أو افتراض وجودها في الخاص ـ لست أريد أن أمتلك من قيمة الجهد الذي بذله الدكتور علي عباس علوان، على العكس تماماً، فأنا أعتقد بأن بحثه هو أنضج بحث أطلعت عليه لحد الآن يتناول هذه المرحلة الدقيقة من تطور الشعر العراقي. الا أني كنت أود أن يبدأ الباحث جهده من المواد الأولية التي بين يديه وهي غزيرة ـ ليستنبط منها قوانينها الخاصة. فقد اتسم جهده بالتحليل والتقصي المضني لكل جوانب التجربة الشعرية، وهو جهد جدير بالأعجاب والثناء، الا أن الاحكام المسبقة والقناعات النهائية الثابتة كانت تقف بين هذا التحليل وبين الوصول الى النتائج المنطقية المتوخاة منه. ولو شئنا تقصي نتائج هذا المنهج في ثنايا البحث لوجدناها قائمة في كل صفحة من صفحات البحث تقريباً.

فالباحث مثلاً يشير الى أن الكلاسيكية تتسم بهذه السمة أو تلك في الأداب الأوربية، فيروح يبحث عن نظائرها ـ أو يفترض وجودها أحياناً ـ في النصوص التي بين يديه. وكانت النتيجة نوعاً من المقايسة المنطقية التي لاتأخذ بنظر الاعتبار التباين والتنوع الممكن في الظواهر المختلفة.

فالباحث مثلاً عند حديثه عن موقف جيل الزهاوي والرصافي من الطبيعة ينطلق من تحديد موقف الشاعر الكلاسيكي بشكل عام من الطبيعة الذي تبدو له عبارة عن «مثال» عام يصلح لكل طبيعة في كل مكان حفظه ذهن الشاعر فاذا هو يسقطه على هذه الطبيعة دون أن يتأثر بخصوصية ما يتعامل معه منها» [٢٨] «وهكذا يتعامل الشاعر الكلاسي مع الطبيعة فيصفها من الخارج مطيلاً وصفها، معنياً بالجزئيات والتفاصيل، حريصاً على الا يفوته شيء من ذلك. ويروح الباحث يلتقط كل ما له علاقة بالأسس العامة لموقف الشاعر الكلاسيكي الاوربي من الطبيعة كفشله في ايجاد رابط عاطفي وحاد ومؤثر بتلك الطبيعة وسقوطه في ثنائية قائمة: طرفاها الشاعر من جهة والطبيعة من جهة اخرى [٢٩]. ويربط ذلك بانطلاق الشاعر الكلاسيكي من نظرية محاكاة الطبيعة «وهذه المحاكاة عنده تقتصر على نقل الطبيعة نقلاً أميناً وكاملاً دون أي تدخل منه» [٣٠] وعلى ضوء هذا التخطيط العام يروح الباحث يتقصى الصور والأفكار التي تخدم مقايسته المنطقية هذه، وقلما يلتفت الى اي استثناء مهم، رغم انه يضطر أحياناً الى الأشارة السريعة الى مثل هذه الاستثناءات لبرى هذا الشاعر أو ذاك كموقف الشبيبي المتميز من الطبيعة مثلاً او محاولته انصاف بعض شعراء القرن التاسع عشر، ومثل هذا الاسلوب يتواصل في سياق البحث. فبما أن الشاعر الكلاسيكي ـ نظرياً ـ ميال لاخفاء تجربته الذاتية وتسجيل ماهو عام مشترك بين الناس كما يقتضيه المنطق والفكر، لذا ينطلق الباحث ليؤكد عبر نماذج انتقاها بعناية هذه الحقيقة. وبما أن الشاعر الكلاسيكي يسقط الخيال ـ أو يقلل من فاعليته وقيمته في الابداع الشعري ـ فلابد للشاعر العراقي الذي يمثل الاتجاه الكلاسيكي أن يكتشف عن ضعف عام في الخيال. أما عند حديث الباحث عن الشاعر علي الشرقي بأعتباره اول شاعر «حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته نحو الرومانسية»، فنجد اسرافاً في اقامة مثل هذه المقارنات بين الأصل، والفرع بين الشاعر الرومانسي الاوربي ـ والشاعر علي الشرقي. فبعد أن حدد في فصل سابق موقفا لشاعر الكلاسيكي من الطبيعة يجري مقارنته بين هذا الشاعر الكلاسيكي والشاعر الرومانسي «فلدى الشاعر الكلاسيكي كانت الطبيعة موصوفة بينما هي لدى الشاعر الرومانسي تمثل بعداً نفسياً» [٣١]. ويروح الباحث بعد ذلك لينتقي مجموعة من النماذج والنصوص التي يعتقد أنها تدعم هذا الحكم وتؤكد حضوره في شعر علي الشرقي. ولكن بما أن الباحث قد قام بتحليل واسع ودقيق للنصوص الشعرية، فهو كما يبدو

يصطدم بعض الأحيان بمفارقات لايمكن التغاضي عنها. الا آنه سرعان ما يحاول تبريرها أو اعتبارها من مؤثرات وبقايا النظرة الكلاسيكية أو تشير الى ظاهرة التناقض في رؤية الشاعر. بل أن الباحث في موطن آخر يروح يجمع لنا بعض جوانب رؤية الشاعر الرومانسي كاهتمامه بحياة القرويين والحياة العادية ووصف الأطفال والطفولة والأهتمام الشديد بالتأريخ والنزعة الانسانية وما الى ذلك، ويوشك على اكتشاف نظائرها في شعر الشرقي. الا أن حس الباحث التحليلي العلمي ينتصر هذه المرة أيضاً ضد التعميم النظري المسبق فيضطر الى الاعتراف بالقول «وليس من المنطقي ان نلمس كل هذه الموضوعات في ديوان الشرقي، أو نتعرف على رؤية جديدة كل الجدة. فالواقع الموضوعي ودرجة المتغيرات الاجتماعية والفكرية وثقافة الشاعر كلها لاتؤدي الى ذلك ولاتوحي به. الا اننا نلحظ شيئاً من ملامح هذه الموضوعات واهتماماً ببعضها. من ذلك عنايته بالريف والفلاح عنايه شديدة، وتصويره ريف العراق الفقير البائس... الخ.»[٣٢] ولكن رغم تحفظ الباحث الحذر هذا الا انه ينساق دون أن ينتبه الى اقامة مثل هذه المقارنات القياسية المصطنعة التي تبعده عن التوصل الى النتائجي المنطقية. وهكذا نجد أن الأفتراضات النظرية المسبقة، والمقايسه المنطقية الصارمة قد حدت من حرية الباحث وجعلته يتحرك داخل دهاليز ضيقة اختارها لنفسه.

يمكن أن نعد بحثي الدكتور جلال الخياط والدكتور علي عباس علوان مساهمة مباشرة في كتابة «التاريخ الأدبي» للشعر العراقي، رغم أنهما لايعلنان صراحة عن نية مباشرة لتحقيق مثل هذه المهمة، ولا يلتزمان كلياً بشروط كتابة التاريخ الأدبي، اذ نجد نزعة انتقائية لدى الباحثين فهما يمنحان نفسيهما كامل الحرية في أختيار عدد محدود من شعراء كل مرحلة دون محاولة تقديم كامل الصورة البانورامية: التاريخية والجمالية لصيرورة الشعر العراقي خلال مرحلة معينة.

فالدكتور جلال الخياط يعلن لنا صراحة عن خطته هذه في مقدمته اذ كتب يقول «البحث في شعر فترة مالا يؤدي بالضرورة الى دراسة الشعراء كلهم أو ذكرهم أو الاشادة بهم واطراء مواهبهم، وانما يهتم بالتيارات التي سادت أشعارهم ووجهتها،»[٣٣] ولكي يبرز لنا نزعته الانتقائية التمثيلية هذه يعترف بأنه لايدعي بأن الشعراء الذين درسوا في كتابه هم أحسن من غيرهم ملكة واصالة، فهناك شعراء قد يتفوقون عليهم، وأؤمن - بالرغم «من الفصول التي تناولت بعض الشعراء بالتفصيل - أنني لم أدرس شعراء وحسب، وانما عنيت بالاتجاهات التي سادت أشعارهم»[٣٤] وكان بودنا أن يعنى الباحث بالاتجاهات والتيارات التي سادت الحياة الشعرية كما أكد لنا ذلك في خطته. الا أن البحث جاء خلاف ذلك تماماً. فنحن لم نجد محاولة لاستخلاص الاتجاهات الاساسية للتجربة الشعرية في هذه المرحلة أو تلك - وربما نستثني من ذلك الى حد ما الفصل الخاص بالمرحلة الثالثة - بل وجدنا انصرافاً - شبه كلي - لتقديم دراسات مستقلة تعنى كل واحدة لشاعر ما بطريقة أكاديمية ومدرسية عاجزة عن تقديم إضاءة حقيقية وعميقة للبحث. فالباحث يصدمنا منذ الصفحة الأولى للبحث بالحديث عن الشاعر عبد الغفار الاخرس، أحد شعراء القرن التاسع عشر، دون ان يمهد لذلك بأي تحديد تاريخي أو ثقافي بطبيعة العصر الاجتماعية والفكرية ولواقع الحياة الادبية والشعرية خاصة فيه. ولا نطالب الباحث هنا باللجوء الى تقديم مثل تلك المقدمات التمهيدية المطولة والتقليدية التي اعتادت البحوث الأكاديمية ان تفتتح بها صفحاتها الأولى بل أن يعنى الباحث بتقديم اضبارة سوسيولوجية - ثقافية للجنس الأدبي الذي يتعامل معه ضمن اطار التاريخي، لكي يكون بمستطاع القارىء ان يحدد بشكل أدق موقع التجربة الشعرية المعنية من سياقها التطوري والتاريخي ضمن لوحة العصر والواقع الاجتماعي. ورغم أن الباحث قد حاول تدارك هذا النقص المكشوف بتقديم «خلاصة ختامية» تأتي في نهاية كل فصل الا انها هي الأخرى شديدة الايجاز والعمومية، ولاتمس المشكلات الجوهرية الجمالية والمعنوية للتجربة الشعرية مساً حقيقياً. ومن المؤسف أن تأتي الفقرات التي كتبها الباحث عن الشعراء فقيرة الى حد كبير ولا تضيف جديداً الى وعي وخبرة القارىء الذي سبق له وأن أطلع على الدراسات والبحوث الأكاديمية والنقدية التي ظهرت بشكل خاص حول شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر أو شعراء النصف الأول من القرن العشرين. فالباحث يمهد لحديثه بتحديد تاريخ ولادة الشاعر ومركزه الاجتماعي والأدبي وذكر أهم دواوينه ومؤلفاته، ثم يتطرق الى أهم «الأغراض» والموضوعات التي يتضمنها شعره. وهو في كل ذلك قلما يقدم رأياً شخصياً متألقاً أو متميزاً ويكاد أن يتكىء بشكل شبه كلي على آراء وملاحظات الباحثين الذين سبقوه في هذا المضمار. ومن الغريب حقاً أن يحفل البحث بصفحات طويلة عريضة مشحونة بأقتباسات مأخوذة من الأخرى ولم تكن فضيلة الباحث فيها سوى الربط والتنسيق، وبذلك تكاد أن تضيع - في مثل هذه الصفحات - صورة الباحث الشخصية، وتلك كما يبدو حالة مرضية يعاني منها البحث الأكاديمي في الكثير من مراحله وعصوره. الا أن الباحث الاكاديمي المبدع يستطيع أن يؤكد

حضوره النقدي والرؤيوي وهويتعامل مع أشد البحوث الأكاديمية صراحة. وأضافة الى ما تقدم، فقد وجدنا الباحث يقدم هؤلاء الشعراء بطريقة معزولة تماماً، وكأنهم يعيشون في جزر منفصلة فهم مقطوعون عن شجرة الحياة الثقافية والاجتماعية بشكل يكاد يكون تاماً. فنحن لانتعرف شيئاً عن صلتهم بالعصر، ولا عن المؤثرات العديدة التي بلورت وعيهم وتجربتهم. بل أن شعراء «الجيل الثاني» (أمثال الزهاوي والرصافي) الذين لم يكونوا منقطعين عن مواكبة الحياة الثقافية العربية في مصر والشام والمهجر وعن الحياة الثقافية في العالم بدوا لنا كشهار صحراوية معزولة، ولا يختلفون في شيء عن شعراء القرن التاسع عشر مثلاً، أوكأنهم يعيشون في كهوف الفترة المظلمة.

ومن المحزن حقاً أن يتعامل الدكتور جلال الخياط مع شعراء المرحلتين الأولى والثانية من زاوية الود المفقود ـ اذا جاز التعبير ـ فهو غير قادر على أن يتلمس لديهم أي بصيص ايجابي: فهم شعراء تقليديون متخلفون لايختلفون كثيراً عن شعراء الفترة المظلمة، وهو لايحاول أن يبحث عن مبررات لوضعهم الشعري باستقراء تاريخ عصرهم، بل غالباً ما ينطلق من قناعاته الفكرية الحاسمة والنهائية. فنحن لانشعر بأن الباحث يبلور مواقفه وأحكامه عبر استقراء وتحليل شاملين للتجارب الشعرية بل هويطلق هذه الأحكام قبل الشروع بالتقصي والتحليل، ومثل هذا المنهج غير قادر كما أرى على انصاف شعراء أية مرحلة كانت. لقد الحقت الأحكام والقناعات الثابتة التي كان يتداولها الباحثون والنقاد العرب حول بعض مراحل تاريخنا الأدبي كالعصر الجاهلي والفترة المظلمة التي تلت سقوط بغداد، ضرراً بالغاً بالبحث النقدي والتقويم العلمي المنصف، بحيث بات من الضروري اعادة دراسة مثل هذه الفترات بروح التجرد الموضوعي والعلمي بعيداً عن كل الأهواء والأحكام المسبقة للكشف عن عناصر الاصالة والتجديد والأبتكار التي لابد وأن توجد في مثل هذه الفترات المظلومة. ولست أدري لماذا ينظر الكثير من الباحثين المعاصرين بشيء كبير من الاستهانة والاستخفاف الى عطاءات الشعراء العراقيين في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بينما تمتلك هذه العطاءات الكثير من ملامح الاتجاه الاحيائي في الشعر العربي الذي يدرس دراسة جادة وموضوعية من قبل الباحثين العرب المعاصرين. يخيل لي هنا أن الباحث المعاصر بحاجة الى التخلص من «عقدة» العداء المسبق لبعض المراحل أو التجارب الشعرية السابقة، وأن يشرع بدراسة هذه التجارب بتجرد موضوعي وبنظرة منصفة.

أما بحث الدكتور علي عباس علوان، فرغم أنه ينفي أن يكون محاولة «ترصد تاريخ الشعر العراقي» أو تهتم بالسير الذاتية للشعراء وتفاصيل حياتهم وانما تعنى برصد «الظواهر والسمات الفنية من خلال تحليل طبقات القصيدة الثلاث: الخيال والصورة، اللغة، فالأساليب الموسيقية.»[٣٥]

فهو يظل مساهمة جادة وعميقة في كتابة تاريخنا الأدبي رغم نزعة الباحث الانتقائية التي أشرنا اليها والتي منح فيها نفسه الحق في اختيار شعراء معينين وتجاهل اخرين. ولست أدري لماذا يؤكد معظم الباحثين أنهم لاينوون كتابة «تاريخ للأدب» وكأنهم يتحدثون عن جنس أدبي منحط أو لاقيمة له. في تقديري أن عدداً من الباحثين انما يلحون على مثل هذه المسألة فأنما لكي يعفوا أنفسهم من الايفاء ببعض الالتزامات المعينة التي يفترضها «تاريخ الأدب» ليس الا، ورغم أن الباحث قد أعلن عن نيته لدراسة «الظواهر والسمات الفنية»، فأن بحثه لم يسقط أسير النظر الجمالي البحت، بل وازن الى حد يثير الاعجاب بين المنهجية التاريخية والتحليل الجمالي المتأني. فهو خلافاً لبحث الدكتور جلال الخياط، لم يحاول القفز فوق الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للتجارب الشعرية التي تناولها، بل درسها دراسة موضوعية شاملة بحيث بات من الممكن تماماً فهم وضع كل شاعر في اطار عصره وفي اطار الموروث الشعري العربي وبقية المؤثرات الثقافة والاجتماعية السائدة بل أن الباحث نجح في الكثير من المواطن في الكشف عن الصفة الاجتماعية والتطورية والتاريخية للابداع الشعري، وحاول في الكثير من الأحيان أن يعثر على ـ والقول للباحث ـ «المعادلات الدقيقة والصيغة الاكثر انسجاماً بين القوانين الموضوعية لحركة المجتمع العربي، وبين القوانين الخاصة الدقيقة لحركة الفن عامة والشعر خاصة.»[٣٦] الا ان ماحد من هذه الرؤية التاريخية المنهجية العميقة تلك القناعات النهائية والتنظيرات التي انطلق منها الباحث في بحثه ومنها محاولته تطبيق مفاهيم الاتجاهات الادبية كالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وبعض القناعات الشائعة حول تخلف وعقم الحركة الشعرية في القرن التاسع عشر وتخلف وتقليدية معظم الشعراء الذين درسهم تحت لافتة «الشعر الكلاسي». ولو أن الباحث كان قد تجرد من مثل هذه الأحكام المسبقة وأفاد من منهجه التحليلي المتأني ونظرته التاريخية العميقة لتوصل الى نتائج مذهلة وجديدة تماماً. وكما قلنا فأن ذلك كله لا يضعف من قيمة البحث، أو الضعف من حضور شخصية الباحث ورؤيته النقدية الجريئة. ان مما يثير الاعجاب في بحث الدكتور علوان أنه يكشف عن غنى هائل يدفع بالناقد للاشتباك

معه في اكثر من نقطة وهو اشتباك مثمر ونافع، أما بحث الدكتور الخياط، فلا يثير قضايا أساسية تدفع بالناقد للاشتباك معه. بل أن الناقد ليحس في بعض الأحيان وهو يقرأ بحث الدكتور الخياط وكأنه يقرأ بحثاً مدرسياً موجزاً وشديد العمومية، بل أنه ليفاجأ أن يكون هذا البحث حصيلة جهد ناقد معاصر له آراء نقدية ذكية ومتميزة، فعلى سبيل المثال وفق بحث الدكتور علي عباس علوان في أن يثير امامنا مجموعة هائلة من النقاط المهمة التي يجدر التوقف عندها بينما لم ينجح بحث الدكتور الخياط، الاّ في أثارة أنتباهنا لعدد محدود جداً من هذه النقاط.

أن من النقاط الأساسية التي أثارها بحث الدكتور علوان أمام الناقد أضافة الى ما تقدم مسائل متشعبة ومتباينة منها مسائل تتعلق باستخدامه لبعض المصطلحات: كاستخدامه لمصطلحات: النسيج والرؤية والرؤيا، وطريقة ربطه بين واقع العصر والابداع الشعري، وخاصة عند حديثه عن واقع الشعر العراقي في عصر يوصف بالانحطاط كالقرن التاسع عشر حيث يطرح أمامنا للنقاش مسألة تتعلق بانحطاط الأول وعلاقتها بانحطاط الواقع الاجتماعي وهو موضوع شائك ودقيق، وتصديه لدراسة اللغة والصورة الشعرية وموسيقى الشعر، وخاصة في الجهد الاحصائي الكبير الذي قام به، جامعاً ومصنفاً ومحللاً ودراسته الذكية لوظيفة الخيال وانماطه المختلفة في الابداع الشعري، وتحليله المتأني لتطور تجربة شاعرين متميزين كالجواهري وعلي الشرقي، وكشفه عن خط تطور القصيدة العربية في سيرها الطبيعي نحو بلورة قصيدة الشعر الحر، ومحاولته الكشف عن عوامل التأثر والتأثير في التجارب الشعرية المختلفة، والجهد الهائل الذي بذله الباحث للكشف عن أصول بعض الصور والفقرات والألفاظ والمعاني لدى الشعراء الذين درسهم وامتدادها في موروثنا الشعري القديم. وهذه مسألة خطيرة تجعلنا نواجه موضوعاً سبق وأن أستدرج اليه معظم النقاد وعلماء البلاغة العرب القدامى ونعني به موضوع «السرقات الشعرية». ونظراً لتميز تناول الباحث لهذه المسألة سنحاول أن نتوقف عندها بعض الوقت.

لقد وفق الباحث في أن يكشف لنا عن هيمنة الموروث الشعري في صياغة الكثير من التجارب الشعرية «الحديثة» وتسلله بشكل واع أو غير واع الى نسيج القصيدة العربية في العراق. ومثل هذا الجهد المتميز جدير بالثناء لأنه باب لم يحاول أن يطرقه الباحثون المعاصرون بجدية ودراية. فمثل هذا الباب يحتاج الى ثقافة عالية، ومتابعة واسعة للنصوص الشعرية القديمة وحافظة موثوقة، وقدرة خاصة على الكشف عن الجوهر من المظهر البريء، ونظراً لخطورة هذا الدور فأن عدداً من النقاد القدامى لم يقطعوا بالسرقة أو التأثر الاّ في مواضع محدودة وواضحة وليس فيها أي مجال للالتباس. الا أننا وجدنا أن الباحث الدكتور علي عباس علوان وقد استهوته هذه المهمة الصعبة قد راح يسرف فيها الى حد كبير. صحيح أنه كان يعي خطورة المهمة، ولم يتحدث عن السرقة الأدبية المكشوفة الا في مواطن محدودة الا أن مجمل تقصيه ـ وأن جاء بمصطلحات حذرة ومحدثة ـ لايمكن أن يخرج عن نطاق ما جاء في باب السرقات الأدبية لدى النقاد القدامى. والغريب أن لايتقيد الباحث بمنهج محدد في تحديد التأثر والتأثير، مثلما كان يفعل كبار النقاد العرب القدامى بل راح يلتقط كل شاردة وواردة مهما صغرت كشكل من أشكال التأثير والاتباع. فهو مثلاً يلاحق المعاني المتشابهة، ماهو عام منها وما هو خاص، كما يلاحق الألفاظ المفردة والمركبة، ويلاحق الصياغات والتراكيب والأوزان والقوافي، بل أنه يبدو في بعض الأحيان أكثر تشدداً من سلفه الناقد العربي القديم. بل أنت لتجد بعض النقاد العرب القدامى اكثر رحمة ومرونة منه، فالأمدي مثلاً كان يرى أن السرق لايكون الا في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر وأنه لا سرقة في العام المشترك من المعاني والالفاظ المباحة الشائعة [37] كما أن عبد القاهر قد أشار الى أن المعنى العقلي الذي يمثل العام المشترك لايكون فيه سرق وأن يكون ذلك في المعنى التخييلي (الذي يمثل الخاص) [38] بل أن الجرجاني في (الوساطة) يبدو اكثر تحفظاً في اتهامه الشعراء بالسرقة وبعد أن يبني أسباب ذلك يقول «ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة.» [39] ولذا نراه يحدد منهجاً مرناً يقول فيه «الا أني اذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروقاً لايتميز لي من غيره، وانما اقول: قال فلان كذا، وقد سبقه اليه فلان، فقال كذا. فأغتنم به فضيلة الصدق وأسلم من اقتحام التهور.» [40].

وقد وجدنا في العصر الحديث الكثير من الباحثين الأكاديميين الذين وقفوا ضد المغالاة في تصيد ما يعتقد أنه ينضوي تحت باب «السرق» ومنهم الدكتور بدري طبانة في كتابه «السرقات الأدبية». فلقد أشار الباحث في اكثر من موضع الى «أن السرقة في المعاني المشتركة منتفية» [41] كما أن الاتفاق في الغرض لايعد على العموم من السرقة، وما يرجع اليها، لتعزز هذا الغرض العام في العقول جميعاً، وفي العادات جميعاً، فلم يخص ابتداعه بعقل معين ولا بأنسان مخصوص. [42] كما لايعد مسروقاً ولايحسب مأخوذاً مجال المعاني التي يطلق عليها «المعاني المبتذلة» التي ليس أحد أولى بها من أحد [42] ويقصر الدكتور بدوي طبانة السرقة على «سرقة

الأسلوب، لأنها سرقة الناحية الفنية التي يختص بها كل أديب، ويتميز بها عن غيره من الأدباء.» [٤٣] كما يرى أن الأخذ القبيح والسرقة المستهجنة هي التي تنعدم فيها الفنية، ويظهر فيها ضعف الملكة، وذلك كأن يأخذ الأخذ المعنى الصحيح فيفسده.. [٤٤]» بل أن الباحث ليبرىء الشاعر من الكثير من هذه التهم برأي جريء فيه الكثير من الطرافة قال فيه: «نريد أن نقول عن الأديب ما قال له سانت بيف عن الفريد دي موسيه: ان خياله مغموس في قراءاته، فما يقرؤه بالامس ليس ببعيد عما يكتبه اليوم.. وأن الأفكار التي ينقلها أو يقرؤها تستبق صداها في نفسه، ثم لايلبث هذا الصدى أن يتحول في نفسه الشاعرية الى صوت آخر مغاير كل المغايرة لمصدره الأول، لأنه صدى قراءاته قد اتصل بصوته، فكسب كثيراً من نغماته وتوقيعه.. [٤٥]

ونجد رأياً مقارباً لباحث آخر هو الدكتور محمد مندور يرى فيه أن ١ ـ لاسرق في المعنى العام ولا في الخاص الذي أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه و ٢ ـ لاسرق في الالفاظ المباحة المتداولة، وأنما يكون السرق في اللفظ المستعمل أستعمالاً أصيلاً.» [٤٦] ونرى أن الدكتور حسان عباس كان محقاً عندما أشار الى لاجدوى ركض بعض النقاد القدامى وراء منهج السرقات الشعرية لأن «انتحاء هذا المنهج كان ضلالاً بعيداً في تاريخ النقد الأدبي، واستهلاكاً لجهود كان من الممكن أن تثمر فيما هو أجدى وانفع.» [٤٧]

وبعد كل هذا. فقد كان غريباً من باحث معاصر يمتلك حساً نقدياً مرهفاً كالدكتور علي عباس علوان أن يقع في شراك منهج السرقات الأدبية وأن يوليه تبعاً لذلك كل هذا الأهتمام. بل أننا وجدناه في بعض المواطن مغالياً في أحكامه بحيث بات يتوهم السرق والأغارة والسلخ والمسخ في أبسط المظاهر واكثرها عرضية كالقافية المشتركة، والفكرة الشائقة، واللفظ المتشابه والصورة العابرة حتى بتنا نخشى أن يقال عن الباحث ماسبق وأن قاله الأمدي عن أبي الضياء بشر بن تميم في أخراجه لسرقات البحتري من معاني أبي تمام عندما قال عنه «انه قد استقصى ذلك أستقصاء»، بالغ فيه حتى تجاوز الى ماليس بمسروق.» [٤٨] ومع ذلك فنحن لايسعنا هنا الا أن نعبر عن اعجابنا الكبير بالمجهود الهائل الذي بذله الباحث في البحث والتقصي والموازنة والمقارنة واقتفاء الأثر، وهو أمر يحتاج الى دراية خاصة بكنوز الموروث الشعري، وحافظة قوية، وبصيرة عميقة.

الهوامش:

١ ـ «الشعر العراقي الحديث» مرحلة وتطور ـ الدكتور جلال الخياط، دار صادر بيروت ١٩٧٠

٢ ـ «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» ـ اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج. الدكتور علي عباس علوان، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥.

٣ ـ «الشعر العراقي الحديث»، ص٥.

٤ ـ المصدر السابق، ص٥

٥ ـ المصدر السابق، ص٥.

٦ ـ المصدر السابق، ص ٦

٧ ـ «الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه» الدكتور يوسف عز الدين، الدار القومية للطباعه والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥.

٨ ـ الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور» ص ٦

٩-١٠ ـ «النقد الأدبي الحديث في العراق» الدكتور أحمد مطلوب معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٨ ص ٢٨٧ ـ ٢٩١.

١١ ـ «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» ص ٢٥٤.

١٢ ـ لتحديد سمات الكلاسية راجع «النقد الأدبي» تاريخ موجز جـ١، جـ٢ تأليف: ويليام ك. ويمزات وكلينث بروكس ترجمة د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي ١٩٧٣، ١٩٧٤، دمشق و «موجز تاريخ النظريات الجمالية» تأليف أونسيا بنكوف وسمير نوفا، تعريب باسم السقا، دار الفارابي بيروت ١٩٧٥ وخاصة الفصل الخامس (علم الجمال الكلاسيكي في القرن السابع عشر ص ٩٣ ـ ١٠٧ و «الادب المقارن» للدكتور محمد غنيمي هلال (طـ ٤) ـ مكتبة الانجلو المصرية القاهره ١٩٧٠، ص ٣٧٤ ـ ٣٧٩، و «الخلاصة في مذاهب الأدب العربي» ـ الدكتور علي جواد الطاهر، سلسلة الموسوعة الصغيرة، وزارة الاعلام بغداد ١٩٨٣ ص ١٣ ـ ١٦.

١٣ ـ «حركات التجديد في الأدب العربي» دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ ص ١٥٦.

١٤ ـ المصدر السابق الفصل الأول من الباب الأول «العصر الكلاسيكي» ص ١٩ ـ ٣٣.

١٥ ـ المصدر السابق راجع الفصل الثاني من الباب الأول «الكلاسيكية الجديدة» ص ٣٥ ـ ٥٢.

١٦ ـ المصدر السابق ص ٤٠.

١٧ ـ «النقد المنهجي عند العرب» الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٩ ص ٣٦٢ ـ ٣٦٣.

١٨ ـ «الأدب المقارن» ص ٤٠٩

١٩ ـ المصدر السابق، ص ٤٠٩

٢٠ ـ «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر طـ ٨، ١٩٧٤ ص ٧.

٢١ ـ المصدر السابق ص ٧.

٢٢ ـ «الخلاصة في مذاهب الأدب العربي» الدكتور علي جواد الطاهر ص ١١٦.

٢٣ ـ المصدر السابق، ص ١٢

٢٤ ـ المصدر السابق ص ١٢.

٢٥ ـ المصدر السابق ص ١١٦.

٢٦ ـ «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» ص ٤١١، ٤١٩.

٢٧ ـ المصدر السابق ص ٨.

٢٨ ـ المصدر السابق ص ١٣٦

٢٩ ـ المصدر السابق ص ١٣٧

٣٠ ـ المصدر السابق ص ١٣٩

٣١ ـ المصدر السابق ص ٤٤٦

٣٢ ـ المصدر السابق ص ٤٥٤

٣٣ ـ «الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور»، ص ٦

٣٤ ـ المصدر السابق، ص ٧

٣٥ ـ «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» ص ٦ ـ ٧

٣٦ ـ المصدر السابق، ص ٩
٣٧ ـ «النقد المنهجي عند العرب» الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٩، ص ٣٦٧
٣٨ ـ المصدر السابق، ص ٣٧٠.
٣٩ ـ «نصوص النظرية النقدية» الدكتور جميل سعيد (الدكتور داود سلوم، مطابع النعمان النجف ـ ١٩٧١ ص ٣٣٣.
٤٠ ـ المصدر السابق، ص ٣٣٣.
٤١ ـ «السرقات الأدبية» د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٦، ص ٧٩.
٤٢ ـ المصدر السابق ص ٨٠.
٤٣ ـ المصدر السابق ص ٨٣.
٤٤ ـ المصدر السابق ص ٨٤.
٤٥ ـ المصدر السابق ص ١٩٠
٤٦ ـ «النقد المنهجي عند العرب» ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩.
٤٧ ـ «تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر» الدكتور احسان عباس، دار الأمانة ـ مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧١ (ط ١) ص ٣٠١.
٤٨ ـ «النقد المنهجي عند العرب» ص ٣٠١.

في عددنا القادم

ايها الوطن المتكبر	عبدالرزاق عبدالواحد
البيت القديم	ياسين طه حافظ
قصائد لميكيل ارنانديت	ترجمة سلمان حسن ابراهيم
انتظار	مي مظفر
مرثية الى امي	امجد محمد سعيد

مرثيَة متأخرة جداً

حميد سعيد

الى علي بدر الدين

بين وقت الصلاةِ . . . ووقت القصيدةِ
خيط من الدم
يمتد من ركعةِ الفجر حتى تخوم السماء
ايها السيد الطفلُ
تلك مغامرة . . . ان نبدِّل وهجَ قصائدنا . .
بأريج الدماء

رافقتك القصيدةُ من قريةٍ في الجنوبِ
ورافقها الحزن
حاولتَ ان تتهرَّب منها
ولكنها تبعتك الى عزلةٍ . .
ايها السيد الطفل . . لن يكبر الشعراءُ
فان كبروا مرةً . .
ضيّع الشعرُ ابوابهم والطريقَ اليهم
سألتُك ان تتماسك . .
كيفَ، انتهيت الى موقفٍ . . ينفرُ الشعرُ منه
لقد قتلتك القصيدة . .
أعرفُ . .
ان الرصاصة أتيةٌ من يد . .
تتباهى بما فعلت
غير ان قصيدتكَ البكر . .
فارقها الزهوُ . . حين نأيتَ بها واعتكفتَ . .
وفارقتها . .
فألمَّ بها الحزنُ . .
حتى اذا انفجرت بالبكاءِ . . وسالَ دمُ مترفُ
ان رائحةِ الدم . . توقظُ في قاتليكَ رغابا مخاتلةً
هل تذكرت وجها تحاشيته . .
فأتاكَ الى حيث حاولتَ . . ان تضعَ الخوفَ

والشعرَ في رحمٍ واحدٍ . .
انه حلمٌ قاتلٌ . .
هل أتتك الرصاصةُ . . وهي تحاولُ نزعَ
القصيدة . . عن خوفها . .
كنت أخشى عليكَ . . وأخشى على الشعرِ . .
هل انجز الدمُ وعداً . .
ولما انتهى من حواراتهِ . . وانتهى منك . .
هل صدَّق القاتل المترددُ . .
ان القصيدةَ باقية . . لن تبارحَ وقفتها
أو تظل الطريق الى مقتل فيه .
كان يعد الرصاصات . .
اي الرصاصات فيك . .
وأي الرصاصات تقدران تحجب الشعر عنه
وحين مضى ،
وانتهى من مهمتهِ
كان كل الرصاص الموزع بين القصيدةِ والقلب
يأخذ موقعه فيهِ .
ينمو كحنظلةٍ . .
تتشرش . . في قلبهِ . . فيموت

يقومُ القتيل

سيادة الايديولوجيا في لغة الكتابة

- دراسة في روايتي سحر خليفة -

فخري صالح

في الكتابة عن تجربة روائية تؤشر الى ملامح نضوجها وتأصلها في واقع ثقافي مهدد بالانمحاء، ومقموع بالمنع والمصادرة تبرز مجموعة من الأسئلة التي تشير في مجموعها الى اشكالية تكون الرواية وعوامل نضوجها في الأرض المحتلة.

أ. أول هذه الاسئلة يتركز حول تراكم الانتاج الثقافي، والروائي منه خاصة، في الأرض المحتلة في غياب الكتابة العربية وعدم توافرها بين أيدي منتجي الثقافة تحت الاحتلال.. فما هي إذن المراجع الروائية التي تشيد هذه التجربة وتؤثر فيها؟ وهذا لا يعني بالطبع أن الانتاج الثقافي العربي والروائي منه بخاصة، لا يصل الى المثقف الفلسطيني في الأرض المحتلة، بل يعني أن تطور الكتابة الروائية في فضاء القمع والمصادرة هو عملية مجهضة وغير قادرة على التكون والتأصل الا في تجارب محددة ومعينة ولا تتعدى ما انتجه أميل حبيبي في «السياسة» و «المتشائل».

ب. ثاني هذه الاسئلة بالبنية الروائية وعلاقتها بالواقع، الكون الروائي بما هو خلق وابتداع وتأصيل بعالم الوقائع الصغيرة ولغة التفاصيل العينية والدقيقة.. ففي الأرض المحتلة، حيث يكون الصراع محتدماً على الارض تحضر لغة التفاصيل وتصبح هي المكون الأساسي لعمل روائي «وقائعي» يهتم بـ «الحدث» في حصوله وتحققه على أرض الواقع، أي أن الرواية تعمد الى رسم التفصيلات العينية «المطابقة» للواقع والدائرة في فلكه.. فهل تكون هذه الرواية «الوقائعية» قادرة على تكوين عالم روائي متميز، نص روائي يركب هذه التفصيلات في نسيجه وبنيته؟

جـ. ثالث هذه الأسئلة يدور حول العقل الاجتماعي - والتاريخي - السياسي الذي تتشكل فيه البنية الروائية وتتكون، وحول جوهرية هذه العلاقة التي تربط النص الروائي بما هو نص مكون من عالمه الحافل بالتفصيلات العينية الدقيقة، والعلاقات الخارجية التي تموضعه في بنية تاريخية - اجتماعية - سياسية - اقتصادية. هل يستطيع هذا النص الروائي - والكلام على روايتي سحر - أن يتموضع في حقل دلالته تاريخياً، وسياسياً، واجتماعياً؟

هذه الأسئلة التي تنتصب حين الكتابة على تجربة سحر خليفة الروائية في روايتين اثنتين تتكاملان ولكنهما تتفاصلان وتحكيان في بنيتيهما هموماً مختلفة وعوالم تتناقض وتتصادع.

ولفك معضلات السؤال والبحث عن اجابته يجب ان نقرأ العلاقات الداخلية للنص، ونحدد مستوياته الداخلية، وتموضعه

في حقل دلالاته التاريخية . . ولذلك فإننا هنا، ندرس كل رواية على حدة بوصفهما بنيتين متمايزتين تحكمهما ضوابط داخلية مختلفة وان انصبت رؤيتهما وبحثهما في فضائهما الروائي حول جوهر العلاقات الناشبة والمشتبكة في المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، وماأفرزه الاحتلال من علاقات جديدة نراها في النص الروائي حاضرة بكثافتها الداخلية ووقائعيتها وتفصيلاتها الواقعية .

الصبار : [1]

منذ القراءة الأولى للصبار تتكشف لنا الصيغة الأساسية التي تحكم البناء الروائي وتكوّن لحمته ، فهي رواية تقوم على لغة الوقائع والأحداث وتجسد في مسارها وبنيتها لغة الواقع في تحولها الى «لغة روائية» تستعيد الحياة كما هي وتعيدنا الى هذه الحياة الواقعية ، اي أن النص الروائي يحاول ان يوهمنا أنه يشبه الحياة ويطابقها ولذلك فهو يتماهى معها ويعيدها . . ولكن هذه المماهاة الحاصلة بين النص والواقع لا تغير النص واقعاً، الواقع بما هو حقيقة ، بل إنها تقلده من خلال رصد تفاصيله ، وتشابهه من حيث تعاينه وتنسج بنيتها على منواله .

في النص إذن تتكشف لنا هذه الصفة منذ القراءة الاولى ولا تحتاج الى استرجاع لكافة التفاصيل المتشابكة والمتراكمة في العمل الروائي، ولكننا نكتشف في «الصبار» جملة من العلاقات الداخلية الأخرى التي تلحم النص وتتركب داخل بنيته وتكون عوالم صغيرة تقارب الواقع مع المتخيل وتحرّف الرؤية الأولى الناتجة عن القراءة عن تصورها ووضوحها وتقلبها في بعض الصفحات الى نقيضها، حيث تتحول لغة الوقائع والتفصيلات الى لغة شعرية وترجيع شعري يتماسك داخل النص ليقلبه الى نقيضه، أي أنه يقارب المتخيل ويكسر حدة الواقع ويفتحه على المستقبل. . . ولكن هذه اللغة الجديدة التي تقتحم الرواية وتتركب داخلها لا تستطيع إلا إن تذوب في العلاقات الروائية الداخلية وتتخفّى في سياقها، فهي علاقة صغيرة في شبكة من العلاقات تتصارع داخل البنية الروائية وتولد، في تواصلها، علاقات جديدة تنمو وتتبلور في مسار الرواية وفي سياق نموها الداخلي وتكثف معناها وتوضحه . . ولذلك فإن الكشف عن هذه العلاقات والمستويات التي تتكون منها «الصبار» يذوب في سياق البحث عن الوقائع الصغيرة والتفصيلات العينية التي يتكون منها جسم النص. مم إذن تتركب الصبار وما هي الوحدات الأساسية التي تكونها؟

لغة الوقائع :

تكوِّن لغة الوقائع والتفاصيل الصغيرة جسم النص الأساسي وطابعيته المميزة له ، فمن هذه الوقائع الصغيرة يتمدد النص الروائي ويجري في سياق بحثه عن تجسيد صورة الزمان والمكان بين الصفحات الأولى تبدو لعبة السرد والحوار هي المكون الأساسي للبنية الروائية للصبار، رغم ما يتخلل البنية الأساسية من قطع للمشاهد وإستعادة متكررة لمشاهد وحوارات ترتكز عليها البنية الذهنية أو النظرية للرواية . لكن السرد والحوار الواقعي، بما هو محاكاة «حرفية» للواقع المتحرك، يشكلان بنية النص.

في مشهد عودة «أسامة الكرمي» الى الأرض المحتلة بعد رحيله عنها في حزيران 1967 كتابة «حرفية» للأحداث والحوارات القائمة في ثنايا السرد، كتابة تكرر الواقع وتستعيد لحظاته التفصيلية كما تتخيلها سحر خليفة ، فهي تقوم بتوثيق الواقع وتسجيله دون أن تعيد صياغته في معرض كتابتها لهذا المشهد الواقعي المغرق في فجاجته «الواقعية» و «جفافه» الروائي .

« ـ قف!

قال الجندي الجالس على الكرسي أمام الممر الخشبي. فوقف، وبدأ قلبه ينقر ببطء .

ـ افتح الشنطة .

ومد الاسرائيلي يده وأخذ يعبث بمحتوياتها .

ـ ما هذا؟

ـ ليبريوم .

ـ آه، أنتم مغرمون بهذا . » . ص: 12 .

في هذا المشهد حوار تتخلله لغة وصفية مشهدية تسرد ما يتخلل الحوار من حركة وحدث، رغم بعض الجمل التي تتناثر هنا وهناك لتصف الذات الداخلية ومور النفس عند أسامة الكرمي . . فهي لغة شبيهة بلغة المسرح ، ولا تختلف عنها الا بجمل «قطع» صغيرة ترسم بظلالها الدقيقة انعكاس الحدث الخارجي على مرآة النفس الداخلية، حيث تستطرد وتقطع الحوار

الخارجي وتبدأ حواراً داخلياً تتخلله لغة الكتابة والوصف الخارجي.

«تململ القلب بكآبة. وابتدأ صفير الآلة الكهربائية. اشتدت عضلات جسمه تلقائياً، وابتدأت أولى عمليات الدفاع عن النفس اللاإرادية.» ص: 12 هذه اللغة «النفسية» التي تحاول أن تكسر من حدة «الجفاف» التي تتميز بها الكتابة الواقعية «الحرفية» لا تنجح في فصول الرواية على إقامة بناء مواز داخل الرواية، بمعنى أن هناك بنيةً واحدةً تروي الحدث وانعكاسه على الوسط الاجتماعي - السياسي الذي ترصده الرواية. وهذه الجمل الصغيرة المتناثرة في ثنايا الكتابة الروائية لا تقيم بنية داخل بنية ولكنها تقوم بالشرح والتفسير، وهي ككل «لغة الكتابة» أي كتابة صوت الراوي الذي هو في الحقيقة الصوت الحقيقي للروائي نفسه، تفسر وتشرح ولا تثري في اعتراضها للغة السرد والحوار، البنية الروائية ولا تغنيها. ولهذا يعود السرد والحوار ليتسيدا البنية الروائية ويصنعاها.

«- قف هنا، اجلس هنا. قف أمام شباك لم الشمل. من لم شملك؟ أمك؟ حسناً، اقترب. ادخل هنا. اخلع ثيابك. اشلح، اشلح. اشلح كله، كله. والحذاء» ص: 12 هذا الحوار اللاهث غير المتقطع والذي تتراكم فيه الصور دون فواصل زمنية أو وصفية تعترضه، هو حوار اللغة القامعة، لغة الضد ولغة الصراع، وهي ما تؤسس عليها سحر خليفة مشهدها الروائي، فحيث يتقابل العربي والصهيوني هناك صراع ينعكس على البنية الروائية يميت الوصف ويجعله هامشياً، ويصبح الحوار المتكلم أو الصامت، في اللغة «الحديثة» أو النفسية هو الأساس، دون أن نحس بالفاصل الزمني أو الكلامي في لغة هذا الحوار. بل إن الحوار يختلط مع الوصف، الذي يصبح هامشياً كما قلنا، ويلغيه لأن الوصف جزء من الحوار الذي يعكس الصراع وينميه.

«وامتد سيخ طويل داخل الكعب فانفلق. اتسعت العينان وتسارع التنفس لكنه عاد فهمد. ما هذا الدفتر، هاته سنرى إن كان فارغاً حقاً. الأحماض ستكشف هذا. اجلس هنا على البنك. أسامة الكرمي. أسامة الكرمي. من أسامة الكرمي؟! أنا أسامة. أنت أسامة؟ ولم لا تجيب؟» ص: 12.

ولصفحات عديدة يلهث الحوار المختزل في السؤال والاجابة، تتخلله لغة الاعتراض النفسية والتي تصور ردة الفعل الآنية على عدوانية الآخر وقمعه. بمعنى آخر فإن المشهد الحواري، الذي يبدو كما لو كان ينقل لغة كابوسية في ثنايا الحدث، يضفي على الكتابة روحاً اختزالياً تنقل الواقع كما هو دون أن تضيف او تفسر أي أن اللغة هنا مهمتها الايصال فهي كلام يقوم بمهمته الآنية ثم يغيب في ثنايا الحوارات المتراكمة، ولا يمكننا في هذه الحالة أن نسمي هذه «الكتابة» كتابة روائية بل هي كتابة «حرفية» تسعى الى الافهمام حين تترجم الموجودات الى لغة الكلام ولا تسعى الى تحويلها الى «كتابة» رغم ما يتخلل هذه الصفحات التي استوقفتنا «ص: 12 - 23»، من لغة واصفة وحوار داخلي مختزل، لأنها هي ايضاً اختزال للحظات النفسية وتكثيف بصورة تقربها من لغة الكلام وتسمها بسمته.

«وتلاحقت الصفعات ودوي فرقعات جلدية متتالية. اعماقه تنزف، وشعر جسده المتوثب ينخز كالابر» ص: 13.

هذا المشهد الواقعي يختتم بلغة الكتابة التي تنهي وتختم، اي أنها تسدل الستار على المشهد وتنهيه. وهذا ما يدخلها في لغة المسرح ويسمها بسمتها واذا تصفحنا كافة فصول الرواية لوجدنا لغة الكتابة تتناوب اسدال الستار مع لغة الوصف، حيث تنتهي معظم الفصول يختتمها الوصف ونقل ما يجري أو أنها تنتهي بلغة الكاتب الذي يتذكر ويحلل أو أنه يفسر ويشرح ولكن هذه اللغة تظل عاجزة عن نقل حيوية الصورة الواقعية كما هي كائنة، ولا تستطيع، بهذه اللغة المختزلة، أن تقيم بنية موازيه لبنية السرد والحوار لضعفها وترددها بين لغة واصفة تكتفي من المشهد بوصفه ولغة كتابة تردد حوارها الداخلي دون أن تسقط رؤيتها وفهمها على المشهد الواقعي الذي تختمه وتنهيه، كما هي في هذه الخاتمة للفصل الثاني من الرواية.

«ولم يبق في ذاكرته الا هلوسات وكلمات تتردد بإطناب ورتابة... البترول سوريا. ماجستير. الوالدمات. لم الشمل. بقالة الوفاء. لشبونة. المسامح كريم. ياكلاب. ياكلاب. ياكلاب.

وتلفّت حواليه وهو يمتطي السيارة. كانت الجنة تحت أقدامه وأمامه عينيه لكنه بات سجين القمقم.» ص: 23.

لغة الوصف، فيما نقلناه، تتخلل ثنايا لغة الكتابة، تسندها وتقرب رؤيتها، ولكنها رغم ذلك تظل مجرد لغة واصفة لا تقوم بما يقوم به السرد أو الحوار في هذه الرواية.

لغة الحوار ـ لغة الدلالة: ـ

في معظم صفحات الرواية تبدو لنا الحوارات المتراكمة في ثنايا معظم الفصول حواراتٍ قائمة على لغة التخاطب، لغة الكلام العادي التي تقصد الايصال والافهام.. هذه اللغة هي ما يتسيد النص الروائي ويجعل للغة فيها بعداً دلالياً واحداً هو بعد المعنى المراد. الكلمة، هنا، لا تستطيع ان تفي الا بمعناها القاموسي مكتفية بذلك وحابسة ما فيها من شحنة انفعالية.. واذا كنا نريد تصنيف هذا الحوار في خانة ما، فإننا نقول بأنه توثيق لحوار واقعي مجرد، وليس حواراً واقعياً بالفعل، لأن لغة التخاطب العادية مليئة بالاشارات والدلالات المتعددة المتكثرة، فكيف اذن بلغة النص الفني، التي لا تصير نصاً فنياً الا في تشابك هذه الدلالات وتعددها داخل النص.؟

ضمن هذا الأطار، تنتشر حوارات هنا وهناك في جسم النص لتعطي ايحاءاتٍ ودلالاتٍ تختلف عن طبيعة لغة الكلام، ولتركب داخل النص بعداً دلالياً يفيض بشحنة الانفعالية ويعيد سبك العلاقات في جسم النص الروائي. لنر الى هذا الحوار كيف يبدأ، وكيف ينتهي.

«قالت بنبرة تقريرية لا أثر فيها للانفعال.

ـ أترى هذه الأرض الجدبية؟

ونظر من النافذة. ورآها جدبية بالفعل. قالت:

ـ كانت بياراتها تمتد حتى الجبل. وأحرقوها.

ـ أحرقوها؟

ـ حاولوا انتزاع البصمات.

ـ اية بصمات؟

ـ بصمات أقدام تمشي. وكانت الأشجار تمشي. أتعرف زرقاء اليمامة؟» ص: 29 من الواضح أن هذا الحوار الثنائي الذي تقيمه سحر خليفة بين أسامة الكرمي والسيدة المناضلة. يحاول أن يضفي على لغة الحوار بعداً ايحائياً، يحاول أن يرمز الكلمة ويركب داخل النص الروائي التسجيلي في طابعيته، لغة تحرّف النص الروائي «التسجيلي» عن صفته هذه، وتجعل للقراءة الداخلية لحركة الحياة هامشاً اكبر داخل العمل الروائي، ولكنها رغم ذلك تكسر هذا الايقاع الداخلي وتصيره نقيضاً لذاته، بمعنى أن الرمز يتحول من صفة الايحاء الى صفة الغموض داخل النص نفسه، وكما تعتقد الشخصية الروائية نفسها، لا كما يظنها القارىء.. فهي في حقيقتها، محملة بالدلالات، ومكثفة لهذه الدلالات، ولكن المونولوج الداخلي لأسامة الكرمي يقلب هذه المعادلة البسيطة ويمحو شحنتها وكثافتها، إذ يقول:

«.. ماذا تهرف هذه السيدة؟ ماذا تقول؟ الاشجار تمشي؟ زرقاء اليمامة؟ آ.. فهمت». ص: 29.

ولكن طرف الحوار الآخر يواصل لعبة التخاطب الرمزية، مما يعيد للحوار كثافته وبعده الدلالي المتكثر.

«ـ ما عادت الأشجار تمشي لكن البصمات بقيت. فالأرض الجدبية ليست جديدة. افهم أو لا تفهم أنت حر. ولكن دع فمك مغلقاً وأترك بصمة مكان وقوفك... أو قعودك». ص: 29

خلا هذه العبارات التي تثري النص وتغنيه تبدو كثير من الحوارات في فصول الرواية المتعددة حوارات إنشائية مصنوعة لا تعكس صورة الوجدان ولا ترسم عالماً حقيقياً موازياً للعالم الواقعي، وهو ما تهدف الرواية الى خلقه، إذ تعج بهذه الحوارات ذات الأبعاد الدلالية الواحدة فتتراكم الحوارات والمشاهد والأحداث دون أن يخدم ذلك النص ويثريه.. لكن الحوارات البسيطة التي تزخر بها الرواية بين افراد من شرائح شعبية مختلفة هي ما تقيم عليها الرواية بنيتها، لأن صيغة التخاطب الشعبية زاخرة بالدلالات وليست، في الحقيقة، مجرد لغة ايصال بل إنها مليئة بالدلالة كثيفة كثافة الذهنية الشعبية نفسها. لغة بعيدة عن الواقع ومتغلغلة فيه، بعيدة عن الواقع ببساطتها الزائدة وتصورها الأسطوري الغيبي ومتغلغلة فيه لأنها تعيشه بكيانها ومشاعرها المتدفقة والبسيطة. في حوار أسامة الكرمي مع أمه، على سبيل المثال، حول الوضع بعد الاحتلال نرى الى لغة أسامة «الايصالية» ولغة أمه الدلالية الكثيفة لأنها لغة اختزال الأشياء لا تفسيرها وشرحها.

«ـ تزوج بهم وبعدين يحلّها الحلال.

ـ دائماً يحلّها الحلال ياأمي؟ ألا تفكيرين بحل الا عن طريق الحلّال؟

ـ لا تكفر ياأسامة. الله يرضى عليك. ألا تؤمن بقدرة الله جل وعلا؟

ـ والبلد ياأمي؟

ـ قلت لك البلد بخير. وبكره يحلّها الحلّال. ويمكن الصحفيين الأجانب الذين يزورون خالك يؤثرون على اميركا.

وأميركا تقول لاسرائيل انسحبي فتنسحب. أرأيت كيف أن الأمور ليست صعبة كما تتصور؟ ألم أقل لك بكره يحلّها الحلاّل؟»ص: 37.

في مواضع أخرى من الرواية تستخدم سحر لغة التخاطب حيث تُجري في النص حوارات عامية تشي بمستوى الشخصية الثقافي وعمق وعيها وتحسسها للأمور.. بمعنى آخر أنها تحقق الانسجام بين الواقع، كما تتخيله، والمشهد الروائي الذي ينقل الحركة الواقعية كما هي لغة ومشهداً حياتياً، أي أن الواقعية التسجيلية وحرفية الكتابة الروائية هي الطابع الغالب على حوارات الرواية، خصوصاً الحوارات التي تقيمها سحر بين شرائح شعبية معينة، مثل الحوار الذي يدور بين أسامة وزهدي والذي تبرز فيه اللهجة الشعبية التي تسم حوار زهدي مقابل لغة الايصال التي تسم حوار أسامة.

«وتذمر زهدي.

- تكلم بالعربي الفصيح، فيه حرب واللالأ؟

أجاب أسامة بعنا:

- الاعتماد على الناس الموجودين في الداخل.

لوّح زهدي بيده بنفاد صبر.

- إذن ما فيش حرب.

- لأ فيه، ولكن لا أحد يستطيع تحديد الوقت.

صاح زهدي بعصبية.

- ايمتى؟ ياناس ايمتى؟ خمس سنين ياعالم التعن ابودينا. عليَّ الطلاق بالثلاثة انه طوز الكويت ارحم..». ص: 92.

حيوية اللغة التسجيلية: -

تستطيع الكتابة التسجيلية في هذه الرواية أن تشيع حيويتها ودفئها في الفضاء الروائي، إذ تتمتع بميزة استحضار الوقائع والتفصيلات ورصفها داخل المشهد الروائي، أي أنها تبدو كما لو كانت اعادة خلق للواقع، مشابهةً له في مماهاته وإعادة تركيبه.. ذلك ما يمكن أن ندعوه محاكاة الواقع بمعنى اعادة خلقه وتركيبه و «القدرة على اصطياد وتصوير ما يوحي بما فيه من ظلال دقيقة جداً، بما فيه من تقلب وحركة»،[2] هي الهدف الذي تسعى اليه الرواية الواقعية وتحاول إيهامنا بواقعيته بمعنى تطابقه مع الواقع.. وإذا رأينا الى المشاهد التي ينطبق عليها هذا الوصف في الرواية، فإننا نصل الى نتيجة مهمة على صعيد البنية التي تتملكها الرواية. ان المشهد الواقعي المصاغ بطريقة تعيد سبك الواقع وتظهره شبيها بذاته، هو المشهد الذي يثري الرواية ويشعر القارىء بحيويتها. من هنا نجد أن قدرة النص الروائي الحقيقة ماثلة في قدرة التركيب والصياغة، اي قدرة إعادة السبك وتوظيف السرد الروائي في مكانه من الرواية، وللتدليل على ذلك ننقل مشهداً تدور أحداثه في السجن لنرى الى حيوية الكتابة وغناها.

«وأمسكت الأيدي بذراعي زهدي تحاول إفلات ياقة الرجل، لكن زهدي تشبث بالرجل وهو يصرخ:

- ياعرص. أنا جاسوس؟ والله لالعن دينك.

وأحس بذراع غليظة تحيط بعنقه من الخلف. فازداد رأسه اشتعالاً، وأفلت الياقة واستدار نحو الآخرين وهبَّ واقفاً عن الأرض. وركض نحو سطل الحساء الفارغ وأمسك به ووقف أمام الجميع متحدياً وقد أضاع رشده تماماً:

- تتآمرون علي ياأولاد العرص. والله ما أنا خارج من هون لاجرم في واحد منكم. ياالله. الرجّال منكم يطلعلي». ص: 139.

في هذا المشهد يتعاون الحوار ولغة الوصف ليقيما بنية الكتابة الروائية في حيويتها واندفاعها نحو قارئها، بمعنى أنها تشابه الواقع في صورته الماثلة وتلغي الفرق بين لغة الواقع ولغة الكتابة رغم حرفيتها فتصير لغة الكتابة هي لغة الواقع ويختفي الخط الفاصل بينهما، وهذا ماينتج حيوية الصورة الواقعية او يوهمنا بذلك.

الترجيع الشعري: -

هذا المستوى الآخر الذي تكونه اللغة الروائية هو المحور الذي تحاول سحر خليفة أن تحرف به العمل الروائي عن الانزلاق الى حرفية اللغة الوقائعية فالترجيع بنية مقامة داخل البنية الروائية، استعادة للغة جنس ادبي آخر لتطعيم العمل الروائي به، ومستوى من مستويات تداخل الأجناس الأدبية.

لكن الرواية بمحاولتها الخروج من نسق الى آخر من أنساق لغة الكتابة واعتمادها على الاسترجاع واللغة الشعرية تثير سؤال الكتابة الروائية العربية التي تنتجها إمرأة. فالتراجيع صفة أساسية للكتابة الروائية التي تنتجها المرأة العربية، وهو سؤال يجيب عليه

الظرف للمرأة العربية، وتضيئه ظاهرة القمع المزدوج الذي تتعرض له المرأة العربية.

تتبين لنا هذه الميزة التي تكتسبها اللغة الروائية في اصطدامها بالمشهد الواقعي وسقوطها امام حاجز الفعل، فحيث تعجز الشخصية يتدفق الترجيع الشعري وتلجأ الشخصية الى المتخيل تستعيض به عن المشهد الواقعي، فتنفي اللغة الشعرية نفسها لينتصب الفعل الواقعي مكانها، وإن كان موتاً واستشهاداً، كما هو المشهد الذي يسبق المعركة الأخيرة لأسامة مع القوات الصهيونية، الذي تتكدس فيه المونولوجات الداخلية وتتراكم حيث تكسر وحدة العمل الروائي وتبددها لأنها لغة المتخيل وصورة هذا المتخيل.

«والانسام الباردة. وعبير الطابوق والزبل المحروق وشبّابة من بعيد تناجي أهداب القمح المحصول ص 192 الخ هذه الترجيعات التي تمتلىء بها الرواية كاسرة، كما قلنا، وحدة العمل الروائي ونسقه الداخلي.

إن اللغة «الشعرية» في الصباح لاتنجح في تحويل اللغة الوقائعية عن مسارها بل تبدو بعيدة عن السرد ملصقة عليه من الخارج مما يجعل السرد اللاهث الذي نراه في المشاهد الواقعية، يتقطع لصالح لغة غير روائية تنشغل بوصف الفكر الماثل داخل الشخصية الروائية، وهذه لغة لاتضيف الى الرواية الواقعية وإن كانت تحرفها عن مسارها.

لغة الكتابة: ـ

يهمنا أن نشير الى مستوى ثالث يبنى داخل «الصبار» وهو لغة الكتابة التي تشكل جزءاً كبيراً من النص إنها لغة الراوي أو لغة الكاتبة، بمعنى أنها لغة منتج العمل الروائي أو صوته الذي يختفي خلفه.

لغة الكتابة لغة مفسرة تشرح وتبين الفكر الذي يمكن في العمل الروائي، فحيث يعجز السرد الروائي عن تجسيد هدفه من داخله يلجأ الكاتب الى التفسير متخفياً وراء صوت الراوي يوجّهه وينطقه بما يريده. ولكن هذه اللغة التي تمثل الرؤية التي يتحمل بها العمل الروائي، هي لغة السرد على لسان الكاتب، ولأنها لا تتكشف ولا تستطيع أن تقارب الترجيع الشعري تسقط وتسقط معها السرد الروائي.

في مستوى الدلالة: ـ

في مستوى الدلالة يبرز السياسي والاجتماعي كمضمرات تعملها الرواية ولكن هذا الاضمار لما هو سياسي أو اجتماعي يجعل الرواية تقول السياسة والمجتمع في تفاصيلهما ولحظتهما الواقعية المعاشة. . بمعنى أن الانغماس فيما هو واقعي ـ بحرفيته الواقعية ـ هو مايبرز في ثنايا الرواية ويثير العديد من اسئلة الدلالة التي تكون مضمرات الرواية ومعانيها الظاهرة.

من هنا نرى أن المسألة الأساسية التي تقوم الرواية على تحليلها وتدقيقها في مداها المعاش، تنبثق من الخلفية السياسية ـ الاجتماعية التي تكونت بعد هزيمة 1967. . واختيار هذه المسألة محاولة استنطاق للواقع مكوناته، واستيضاح صورة المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال.

في مسار الرواية تبدو شخصية أسامة غير قادرة على فهم التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التي أحدثها الاحتلال، وهي تغيرات أخذت تفعل في المجتمع الفلسطيني بصورة استطاعت الرواية ان تكتنزها وتضعها في دائرة الضوء. . ولكن لغة الرواية الوقائعية، التي حللناها سابقاً، لاتستطيع أن تنقل المشهد الواقعي دون اللجوء الى لغة الانشاء وتقطيع اللغة الحوارية التي تصف لنا بؤرة المشهد الواقعي وجملة العلاقات التي تتضافر لتصنع شبكة الواقع ونسيجه الفعلي.

الحاق الاقتصاد الحاق الأرض: ـ

في الرواية تشرح علاقة الاقتصاد بالتغيرات الاجتماعية الحاصلة وتسبر. إذ ان الحاق الاقتصاد الفلسطيني تحت الاحتلال بالاقتصاد الصهيوني هو الحاق الأرض، وتغيير البنى الاجتماعية ـ الاقتصادية السائدة قبل الهزيمة، مما ينعكس بالتالي على روح النضال الجماهيرية ويحاول محوها ونحن نرى الى هذا في القول الروائي، أي في اللغة الروائية التي تحكي الأحداث وتطورها، وتنبش الواقع وتصور تفاصيله الصغيرة.

في هذه التفاصيل تتمرأى صورتان للواقع من خلال وجهتي نظر مختلفتين: صورة الواقع كما يراها اسامة في سلبيتها وانغماسها في الاستسلام، وصورة الواقع كما يراها عادل غائمة غير متماسكة خاضعة لنمو الزمن التاريخي وتبلور صورته. أسامة في رؤيته للواقع ثوري يرى الى مفاهيمه هو دون النظر الى

الخلفية التاريخية الاجتماعية، وبالتالي الاقتصادية الى المسألة، لايرجع النتائج الى أسبابها بل يسقط مفاهيمه على الواقع ويصب لومه على الجماهير. لهذا تتردد في مونولوجاته عبارات محددة مغلقة على ذاتها.

ماذا حدث لهؤلاء الناس؟ أهذا مافعله بهم الاحتلال؟ ص: 26

«انتم مصابون بعدم وضوح في الرؤية» ص 27

«سبعون ألف يد تصفّق داخل المصانع الاسرائيلية» ص 28

«ماذا حدث للبلد أبطروكم، استوعبوكم. ولاأرى في عيونكم ومضة خجل» ص: 32

وهكذا تعدد سحر خليفة طبيعة الرؤية التي يعملها «اسامة الكرمي» اذ يعيش أسيراً لحواراته الداخلية أسير وهمها الايديولوجي البعيد عن التحليل الصحيح للصورة الواقعية الكامنة في لغة الكتابة او صوت الروائية الذي يكسر وحدة العمل الروائي وايقاعه الداخلي ان لغة الكتابة المفسرة الشارحة تقوم بدور المصحح للصورة الداخلية التي يرسمها أسامة الكرمي، ولذلك تبدو الصورة الجديدة حيادية مصوغة في «لغة بحثية إحصائية» مقحمة على لغة الرواية.

«وكان واحد ممن يتربعون في اعلى درجات السلم الطبقي يقول:

ـ العمل في اسرائيل فرض على عمالنا فرضا نحن لسنا ملومين ولا التركيب الاجتماعي ملوم. الاحتلال هو الملوم» ص: 38

ولكن «اسامة الكرمي» برؤيته المنفعلة على نفسها يقدم الصورة الايجابية المحايدة ايضاً. صورة الواقع كما يجب أن تكون، أي الصورة المثالية الساكنة، لاالصورة الجدلية الواقعية التي كان على الكاتبة أن تجد لها موازيها الدقيق في هذا العمل الروائي، لأن عادل الكرمي لايمثلها على الاطلاق. ويقدم هذا الحوار بين اسامة وعادل الدلالة القاطعة على هذه الرؤية الناقصة عند كليهما.

«اسمع هناك اوامر بنسف باصات العمال خذ حذرك نبهتك. قمت بواجبي تجاهك وأرحت ضميري.

ـ ضميرك! وماذا عن الهبوط؟ ألا يكفي ابو صابر؟ فمن يطعم الأطفال ويستر عورات النساء؟ واذا ترملت النساء فمن يتزوجهن؟ وإذا تزوجهن سيرمي الأزواج اولادهن في الشوارع وسيتسكع الصبيان في الازقة يدخنون» ص 73

ولهذا يردد أسامة في ثنايا الرواية كلاماً يقدم الصورة الداخلية للفكر الذي يعمله فهو يؤمن بالجماهير ولايؤمن بها في آن واحد.

«هذا الشعب يهزمني أكثر من اسرائيل» ص 91

ان اسامة القادم من خارج الارض المحتلة، والفدائي المكلف بنسف باصات العمال لمنع العمال العرب من العمل في المؤسسات الصهيونية، يفجؤه الواقع، وتذهله التغيرات، ولكنه يعجز عن فهمها، فيستحكم داخل شرنقته وتحليله الخاص. فهو يأتي الى الأرض المحتلة حاملاً تصوره عن الثورة والجماهير، ولكن الجماهير «تهزمه» لانشغالها بالتغيرات عن واقع الاحتلال والالحاق. وبما أن أسامة لايستطيع ان يرى من الواقع الا بؤرة الايجاب، ولايرى في السلب افرازاً لواقع متحرك في الصراع وفي بؤرة الصراع ليفرز ثورته الخاصة النابعة من ظرفه الخاص، فإنه يتهم الجماهير والناس والثوريين ليؤكد وعيه الذاتي للاحتلال دون ان يرى الى تحولات الواقع وجد له الداخلي.

بالمقابل فإن «عادل الكرمي» ابن الاقطاعي، الذي ينهار عالمه وتتفكك مكونات حياته الاقتصادية، فيضطر الى العمل في المؤسسات الصهيونية تاركاً أرضه تحترق وبالهجير، يشكل الوجه الآخر للرؤية التي تقدمها الرواية، الرؤية التي تتصارع مع رؤية اسامة وتتناقض معها من موقع التكوين والنشوء، لأنها رؤية غير متبلورة، رؤية تحاول فهم الواقع وسبر طبقاته دون أن تمتلك أدوات تحليلها الواقعي. إنه رؤية تستكشف مجاهلها الأولى مستعينة بتجربة المعاش والواقعي، تتعثر في الظلام، رؤية تسأل وتستفهم ولكنها تظل محكومة بواقعها الطبقي الذي تكونت فيه ونشأت. فعادل الكرمي رغم إنسلاخه عن طبقته بسبب الظرف الحياتي الذي تعرض له، وفكره البروليتاري الذي يحمله في داخله جدل المثال لاجدل الواقع النامي والمضطرب. هذا مايظهر في مشهد النزاع بين شلومو وزهدي في الرواية ص 115 ـ 122 حيث يساوي عادل بين الطبقة العاملة الاسرائيلية والطبقة الفلسطينية ويمحو التناقضات بينهما لكن مشهد الصراع الدائر ينفي مقولاته ويمحوها.

إن عادل بوعيه المرسوم في الرواية يرى الى التغيرات المتسارعة في بنية المجتمع المتكونة ولكنه لايفهم كنه التغيرات ولايستطيع تفكيك علائقها فهو ابن طبقته وإن تمرد عليها.

من هذه الطبقة الاقطاعية المنتفخة يولد «باسل الكرمي» الذي يخرج على طبقته ايضاً ويتربى في أحضان التغيرات الجديدة ويعيشها بعفويتها يخبىء لأسامة السلاح وعندما يستشهد أسامة ويكتشف باسل ويسجن تنتهي الرواية أو جزءها الاول مع تطاير بقايا الاقطاع ونسفه. اذ نسف الاحتلال بيت آل الكرمي الذي اكتشفوا فيه السلاح.

الايهام بالواقع: -

لعل في هذه الصورة الواقعية التي تنقلها الرواية خللا مايجعل دلالتها تنحرف عن مسارها.. فالرواية ترسم الثورة، كما لو انها تنبثق من هذه الطبقة الاجتماعية التي تموت في الرواية وتلد البديل من رحمها وإن كان هذا البديل هو الذي حطمها وقضى عليها. وبذلك تحرّف الرؤية عن واقعها وتناسى البرجوازية الوطنية والشرائح الاجتماعية المختلفة التي تربض في قاع الهرم الاجتماعي فلا تصبح شخصيات زهدي، أبوصابر، سعدية، الخ الا عوامل تريينية في الرواية حتى لو شاركت في النضال واستشهدت كما فعل زهدي في المعركة التي استشهد فيها أسامة.

من هنا ترى ان هذا التموضع خارج حقل الدلالة التاريخية وبؤرتها يجعل الرواية ترسم مسار اقطاع ذائب متفسخ والذي يفرز برجوازية نامية بديلة، ويركز على بروليتاريا رثة لاتعي موقعها وحقولها وواجباته، بالاضافة الى رصد البصمات التي يضيفها الاحتلال الى خريطة التناقضات السياسية الاجتماعية في الارض المحتلة.

اذا كانت هذه الصورة هي الواقع الذي اخذ يتكوّن مع بداية زمن الاحتلال كما تصورها الرواية فان الواقع السياسي الاجتماعي يقول غير ذلك لأن الثورة الحقيقية كانت ثورة الشرائح الفقيرة، والشرائح البرجوازية الصغيرة.

وهذا مايجعل رواية وقائعية تقول بالتفاصيل رؤيتها، تتنكب الواقع لترسم نقيضه وتتخيل الواقع ولاتصفه والمتخيل معناً هو الوهم لاتشرب المعنى الداخلي للحياة.

عباد الشمس (3)

«عباد الشمس» هي الجزء الثاني من «الصبار» متممة «الصبار» واستعمال نقاش الواقع وطرحه في العلاقات الروائية المتواشجة، وزمنه التاريخي الذي يتقدم وتتبلور فيه الثورة وإيديولوجيتها.. ولكننا نلحظ في «عباد الشمس» تركيزاً على علاقة نامية تاخذ المجال الروائي محله تقريباً وتسيطر على البنية الروائية وتحكمها. فإذا كان الهدف الأساسي من «الصبار» هو تقديم صورة تفصيلية للواقع من وجهة نظر الكاتبة، فإن الهدف الأساسي الغائب والمعلن في ثنايا «عباد الشمس» هو مناقشة مشكلة المرأة في الأرض المحتلة وتحديد مكانها في جملة العلاقات المتنامية في المسار الروائي.. ولكنها، كما نلحظ في تتبعنا للمسار الروائي، تتوحد وتتفرد كعلاقة قائمة بذاتها تنمو في الترجيع الشعري ولغة الكتابة وتنشر في المشهد الروائي اي في لغة الحدث ولغة الحوار، وهي بذلك تفسر مكانتها من العلاقات السياسية - الاجتماعية التي تنتجها وتوضح مسارها الخاص بها في ثنايا الكتابة الروائية وعلاقتها بهدف هذه الكتابة الروائية ونتيجتها البادية في نهايتها.

إذا نظرنا الى لغة الكتابة الروائية في «عباد الشمس» لوجدنا ان ذات الصفات التي تميز لغة «الصبار» تترسخ هنا وتثبت لتسكن البناء الروائي وتلحم علاقاته.

أ. تنحو سحر خليفة في «عباد الشمس» الى كتابة التفاصيل، وموضعتها داخل البنية الروائية، بوصفها حاملة التجربة الواقعية وعاكستها، أي ان الكتابة بالتفاصيل هي جوهر العمل الروائي الواقعي الذي تنتجه سحر خليفة. لكن هذه الكتابة «الوقائعية» كما سميناها، تنحرف عن هدفها لتسقط في السفسطة وتغرق في لغة التفاصيل، كما نرى في الفصول التي تتحدث عن الأزمة التي تتعرض لها مجلة البلد. الفصول: 20، 21، 22، 26، 27، 28، 31، 32.

ب. تغرق الرواية في صياغة شعرية تقترب من لغة الشعر لتبتعد عنه، أي أنها في منحى الترجيع الشعري الغالب على حوارات «رفيف» في «عباد الشمس»، تكسر حدة الايقاع الداخلي للعلاقات الروائية، أو تفكك هذه العلاقات الروائية التي تمد في التحامها وتواشجها بتجاوز التفكك البنائي الذي سادها في «الصبار»، ليأتي الترجيع فيفككها ويخرب بنياتها.

«يصبح العالم قمة، وأنت على حافته فرخ نسر يطير. وتنسى كل شيء إلا قهقهاتك، واحساس بالحرقة يشتد مع كل صيحة. وحين تطفر معركة الركض من عيون جرحتها نسمة آذار، تنهمر الدموع فتصل عنقك، وتبكي عند حافة الدنيا على الناس ونفسك وتذكر أين أنت وعلى أي رصيف.» ص: 16.

ج. سيادة لغة الكتابة، اي لغة التفسير والتوضيح للنص الروائي.. وهي لغة مقحمة يسود فيها المقال الايديولوجي ويتأكد وإن تخفى في لغة الحوار وعفويتها.. وهذا ما ينتج الخروج على سياق النص الروائي وتخطي علاقاته الداخلية، لتغرق الرواية في حمى النقاش النظري المحتدم في معظم فصول الرواية. إن هذه اللغة النظرية الخارجة عن لغة النص تضفي طابعاً معيناً ولكنها تظل بعيدة عن سياق العلاقات الروائية النامية وإن كانت تنتج حقلها الايديولوجي الخاص في مسار النقاش والحوار، لكي تصل الى القول بأن «النضج لن يسبق التجربة.» ص: 104.

المرأة.. إزدواج القمع:

تنبني «عباد الشمس» في إطار تنامي علاقاتها الداخلية على مشكلة المرأة كمركز يتنظم علاقة المشهد الروائي بالمقال الايديولوجي الخاص الذي ينتج الكتابة الروائية. مشكلة المرأة تحت الاحتلال في علاقتها بالواقع، وعلاقتها بالرجل هي التيار العام الذي تتدفق الكتابة الروائية في مجراه وتتحدد كافة العلاقات في ترابطها مع هذه المشكلة التي تنسج الكتابة حولها شبكة علاقاتها الروائية. في الحوار والوصف المقتطع في ثناياه تنتصب أمامنا المشكلة الأساسية التي تقوم عليها الرواية: المرأة في مرحلة تحرر وطني في مجتمع شرقي، حيث تعاني المرأة قمعاً وسلطة مزدوجين: سلطة الاحتلال وسلطة الرجل.

هذه الاشكاليات المطروحة والمفاهيم التي تتكلم عليها الرواية هي حركة الواقع في تفاهم جدله الداخلي وتصاعد مساره.. ان سحر خليفة تحاول من خلال رسم شخصية «رفيف» أن تشير الى الواقع في خصوصية صورته، الواقع في تجربة المرأة ووجهة نظرها تجاه تعقد الواقع واشتباك خيوطه.

تطلق «رفيف» صرختها في وجه عادل الكرمي «سيدي معك الحق في فرض القيود علي.. أسير معك كند لا كتابع» ص: 11.

من الواضح في خطاب «رفيف» إنبثاق التجربة من خصوصيتها، من وضع المرأة تحت الاحتلال وتوترها تجاه سلطة القمع الرجولية مما ينتج في الرواية مساراً خاصاً تسلكه العلاقات التي تتشابك داخل «عباد الشمس»، ولكنها في بنائها في اطار المشكلة الأساسية التي تتمركز في جسم العمل الروائي تغيب لصالح هذه العلاقة وتتوارى فيها.

في القول الايديلوجي تظهر هذه العلاقة «قضية المرأة جزء أساسي من قضية الوطن» ص: 217 وفي القول الروائي تختفي هذه العلاقة، لأن هذه العلاقة لاتتجذر في الكتابة الروائية ولاتظهر في المشهد الروائي، بمعنى أن كل مانشهده في الرواية تأكيداً لتحور الكتابة الروائية حول المرأة هو قول الايديلوجيا التي تحملها رفيف ولاتمارسها.. فهي تشتاق الى عادل، وشوقها يذلها بينما تقول في نقاشها له بأنها ند له وليست تابعاً.

ينكسر إذن المقال الايدلوجي في الممارسة الواقعية ويغيب لتحضر في هذه الممارسة ممارسة التبعية وتجسدها.. ويتضح هذا في المشهد الروائي الذي يفضح الايديولوجيا في ممارستها، فـ «رفيف» التي تراوح تجربتها في مكانها وتصر على اجتراح التجربة دون اجتراحها، هي النموذج الماثل في الرواية والذي يلخص تجربة قطاع عريض من المثقفات العربيات في الوطن العربي كله لا في الارض المحتلة فقط.

إن «رفيف» تنشغل في الرواية بتحليل علاقتها بعادل دون أن ترى إلى الظرف الخاص الذي يكتنفهما ودون أت تعي دورها الحقيقي والفاعل في تغير الايديولوجيا المسيطرة التي يختلط فيها القمع السلطوي بالقمع الجنسي. هكذا يصبح القمع إسماً لمسمى واحد تتماهى فيه كافة السلطات وتتساوى.

وإذا كان المقال الروائي يوضح خصوصية العلاقة الماثلة في هذا القمع المزدوج، فإن المقال الايديولوجي يتراجع لصالح التأكيد على خصوصية هذه العلاقة وانبثاقها من ركام التجربة وجحيم الممارسة الذاتية هكذا تصطرع في داخل «رفيف» الفتاة «الثورية» حمّى العاطفة.

«هل يحبها؟ لم يقل هذا أبداً، ولم يقل عكسه. لم يجلس معها جلسة حميمة كجلسة هذين الاثنين. لم يحتضن يدها وينظر في عينيها نظرة تقول مالم يقله لسانه. يمسك بيدها حين يعبران الطريق وحين تصيبها نوبات الجنون وتركض وتضحك وتصرخ في الشوارع الخالية. لم يفعل ذلك الا بدافع الحماية والمجاراة. لو تركت لمزاجه لما قام بذلك وحده عليها أن تقوم بمجهود بطولي كي تسحبه لأجواء أقل فتوراً ووقاراً. لماذا لايحب؟ أليس إنساناً له قلب وعواطف؟ يشتهيها، نعم، اعترف بذلك، لكنها تريد قلبه. تريد علاقة متكافئة ليست من طرف واحد ص: 105

في هذا المونولوج الذي يتتابع في عقل «رفيف» تنتصب حرقة التجربة الذاتية في انفضاحها. الممارسة هنا تفضح الايديولوجيا

وتلقيهـا، لعـدم انبثـاق هذه الأخيرة من التجـربـة الحقيقيـة، وحضورها في التلقين والنظرية وغيابها عن الواقع.

لهذا يبدو القول بأن رفيف معي «واقع يطمح إلى التغيير» قولاً ناقصاً ومفيأ في الحياة والتجربة، تكشفه المونولوجات المكررة في حوار رفيف الداخلي التي يملها شوقها ويسحقها إحساسها بالتبعية، حين يتخلص الوجود بالنسبة لها في شخص واحد يعاني هو أيضاً إحباطاته الذاتية ويشاركها سعيها نحو تجربة حياتية أنضج وأكثر قدرة على مواجهة الحياة في ظل مجتمع التخلف والقمع والاستعمار الكولونيالي.

إن رفيف في صراعها مع ذاتها تندب هذا الواقع وتعهد نقد ذاتها، رغم مايحتور هذه اللغة الروائية التي تنقل الحوار من وقوع في لغة الايديولوجيا إنها تصف نفسها بـ «الفتاة الشرقية» احلام مراهقة في حب كبير يغير وجه الدنيا والتاريخ وماجدوى كل المفاهيم المكتسبة التي ترددها ويرددها آخرون. بيغلوات فقدت هويتها بين حضارة الغرب وضباب الشرق. العقل في واد والعواطف في واد آخر» ص 109.

المرأة في صميم التجربة:

في صميم الواقعية، تحت الاحتلال تسقط النظرية لتترك مكانها للممارسة، تختفي رفيف، لتظهر «سعدية» و «خضرة» كنموذجين حقيقيين لتجربة الحياة الفلسطينية برمتها في الأرض المحتلة فإذا كانت رفيف تتعامل مع العالم من خلال عقدتها كامرأة كما يقول «سالم» أو أنها تدعي الاستناد الى تاريخها وتجربتها كامرأة وتصف وضع المرأة المختلف من حيث الاستلاب فهو استلاب قومي وطبقي وجنسي، فإن «سعدية» و «خضرة» تعيشان التجربة اليومية وحركة التغيرات الحاصلة في صلب المجتمع الفلسطيني بعد هزيمة 1967. هنا الممارسة تسبق النظرية وتصنع نظريتها الخاصة بعيداً عن وهم الايديولوجيا وسفسطتها البادية في كلام «رفيف» و «عادل».

إن «سعدية» هي الوجه الآخر لرفيف أو أنها نقيضها الذي يعيش داخلها ويعذبها. يموت زوجها زهدي في معركة مع القوات الصهيونية وتضطر للعمل في الخياطة لتعيل ابناءها.. وهكذا تجد المرأة نفسها في صميم تجربة الحياة وفي خضمها، لتنتهي التبعية في حياة «سعدية» وممارستها اليومية. سعدية هي نموذج المرأة في خوضها لغمار الحياة. ولهذا نلاحظ في الصفحات التي تروي تجربتها حياة نابضة عضوية، ممتلئة بحيويتها وصلابتها.

«كان في صوتها صلابة توحي بثقة كبيرة بالنفس، رقصت لها نفس عادل اعجاباً واحتراماً. فها هي أمرأة قوية باستطاعتها أن تتحدى ظرفها وظروف البيئة، وتقف على قدمين ثابتين ولا تهتز» ص: 23.

إن الوعي الاجتماعي المتمرد هو الذي يولّد الثقة ويكون بصيرة الثبات في وجه الممارسة الاجتماعية المتخلفة والتي تقمع الخروج عليها وتغيبها. في هذا الاطار تبرز شخصية خضرة المرسومة بدقة في الرواية والتي تمثل ممارسة الحرية في غياب الوعي، ولهذا تبدو حرية العبودية أو حرية الاستلاب في تمردها، حرية دون هدف وبلا نتيجة.

رغم عضوية الشخصية تبدو «خضرة» قياساً الى سعدية ممارسة بلا هدف وتجربة خالية من المعنى ومايدفعها الى التمرد هو القمع الاجتماعي المسلط عليها، حياتها اليومية التي تدفعها الى التخلص من سلطة القمع بالتمرد عليه وكسر محرماته.

«قالت خضرة:

- لو تظل تل ابيب نايمة ونظل إحنا الصاحيين بتصير الدنيا كباب وفستق حلبي.

علّق صوت كسول حزين:

- زرعنا اللو طلع ياريت.

قالت خضرة:

- والله لو أنوي بقيم قيامة تل ابيب.

تساءلت الصوت الكسول بسخرية:

- كيف يعني؟

- يعني اقيم قيامتها.

- طب تفضلي قيمها بعرضك.

تساءل الآخر:

- هو فين العرض؟». ص: 70.

من هذا الحوار تتبدى لنا السمات الأساسية التي تميز شخصية خضرة في تمردها وثورتها الشخصية على القيم الاجتماعية.. لكن اهميتها في الرواية تنبع من احتكاكها بشخصية «سعدية» وقيادتها لها الى درب التجربة التي لم تكتمل في ثنايا الرواية..

إن خضرة تصلّب في تجربتها الذاتية تجربة تبدؤها سعدية في اتجاه الانعتاق من سلطة القمع المزدوجة لتصل عبر هذه التجربة إلى عضوية الحياة الحرة وتمسك بمكوناتها.

مسار الرواية، مسار التجربة:

تنحو «عباد الشمس» في سياق علاقاتها الداخلية الى رسم صورة المجتمع الفلسطيني بعد سنين من زمن الهزيمة، وتسعى الى تشييد «عالمها الروائي وإقامته من عناصر الواقع وتفاصيله.. في هذا السياق تُضيّع سحر خليفة التركيب المتشابك والمعقد لبنية المجتمع وبنية الممارسة الحياتية لصالح التأكيد على سلطة القمع الجنسي التي تعاني منها المرأة الشرقية، فتنسج علاقاتها الروائية على مقدار المقال الايديولوجي الذي تنوي تكريسه وتثبيته.

في منطوى هذه الكتابة الروائية تصبح الشخصيات الذكورية مجرد نماذج لتوضيح العقدة الأساسية التي تبني الرواية عمارتها عليها، بحيث تضيع الصورة الحقيقية للمجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال. بينما تكرس سحر خليفة حوالي ثلث صفحات الرواية لمناقشة قضية «مجلة البلد» وفضح الممارسات الايديولوجية بلغة نظرية بحته بعيدة عن الواقع وعن اللغة الروائية، تغيب الشخصيات الذكورية مثل باسل وعادل في مجرى النقاشات النظرية وتظل مجرد نماذج تطبيقية لتأكيد صحة رؤية «رفيف» أو خطئها حول سلطة القمع الرجولي.

تغيب، اذاً، الممارسة لتحل محلها الايديولوجية، وتنمحي التجربة لتتيح المجال لتعملق الكتابة النظرية وافتراشها لمساحة الفعل الروائي في زمن تحققه.. وإذا كانت «الصبار» قد استطاعت أن تحقق الممارسة في هويتها فإن «عباد الشمس» قد فشلت في تخطي حاجز الممارسة واجتراحها لسيادة الايديولوجيا في لغة الكتابة وكسرها - أي الايديولوجيا - لبنية المقال الروائي الذي يتسيد «الصبار» ويفشل في التحقق في «عباد الشمس».

هكذا نرى الى فشل سحر خليفة في استعمال تجربتها الروائية وتكوين صورة روائية للواقع.. في «الصبار» استطاعت ان تنقل المشهد الواقعي بتفصيلاته العيانية، بينما في «عباد الشمس» فككت نصها الروائي واجتزأت التجربة الواقعية واقتطعت منها قطاعها الخاص وثبتته كممثل لتجربة الكل لا تجربة الجزء،..

وإذا كانت الايديولوجيا تقول بتجربة الكل لا تجربة الجزء، فإن المقال الايديولوجي في الرواية يعكس المسألة ويحيلنا الى تجربة الجزء في أحاديتها وتجربتها الناقصة. مع هذا تبدو سحر خليفة في روايتها قادرة على نقل بانوراما الواقع والمشهد الحياتي في الأرض المحتلة بعد 1967، وتوضيح صورة الواقع وتبيان تناقضاته.

هوامش:

(1) الصبار. دار ابن رشد. بيروت. الطبعة الثانية. 1978.

(2) نظرية الأدب. مجموعة من الباحثين السوفيات. بغداد. 1980.

(3) عباد الشمس. دار الفارابي بالاشتراك مع دائرة الاعلام والثقافة. م. ت. ف. بيروت. 1980.

سامي مهدي

قفا نبكِ

«الى كل الاتراب في الكرخ القديمة»

واذكُر اننا كانت لنا اسماء
وكنا نعرفُ الآباء والابناء
ونألف كلَّ بيتٍ
كل زاوية من البيتِ
وكل روايةٍ رويت
عن الاموات والاحياء
وكانت دورة الاشياءِ
أبطأَ
كان هذا العالمُ الصّخابُ
اهدأَ
كانت الدنيا . . وكانتْ
كل شي كان
وها أنا بعدما دارت بنا الازمان
اقايض راحتيَّ واكتري جلدي
واسأل كل ذي قصدِ
اهذا كل ما عندي؟
اهذا كل ما استبقيت؟
اين فتوة الفتيان
واين الحب
اين الحلم
اين الوهم
اين غريرة الانسان
تبدل كل شيء وانقضى عهدي
ولم يتبق من ارثي
سوى نسب الى جدّ
فداري لم تَعد داري

وعنواني تغيرّ
ليس لي عنوانٌ
ووحدي عدتُ
ووحدي سِرتُ
وحدي متُ

القصة الفائزة بالجائزة الاولى لمسابقة قادسية صدام

الطاحــــون

هشام الركابي

(1)

غالبا مايجري الحديث عن الطاحون في القرية . . .

فذلك البناء القديم، المشبع بالغموض، بموقعه الغريب، وهيكله المبني من الحصى و «النورة» البيضاء منذ زمن موغل في القدم، والذي يتألق متشامخا وسط بحر خضرة بساتين «المير» المهجورة في مقابل قرية القلمات. حالما تقطع جسد وادي «الكلال» بخط مستقيم، وتنتهي الى الضفة الثانية، والذي اعتاد الناس النظر اليه كمكان مقدس ينذرون له النذور، ويحكون حوله الكرامات. ان هذا البناء غالبا ما كان منبعا ثرا لكثير من الاحاديث والقصص. . .

واخر ماسمع بشأنه، والذي تناقله الناس في هوس وفخر، اثر القصف المعادي الذي تعرضت له اطراف القرية، واثر تقص دقيق للمكان، قام به الفلاحون، هو ان الطاحون معصوم عن الشر، لايمكن ان تنالها يد الاعداء، ولا ان تمس ارضها قذيفة او انفجار. وان الشيخ «سليمان» وهو من بنى الطاحون، يحميها بكرامته، ويظللها بما له عند الرب من معزة وتقدير.

والحقيقة تقال ان حرائق كثيرة نشبت خلال الفترة الماضية في اطراف قرية «القلمات» وتعرضت بساتين «المير» المحيطة بالطاحون من كل جانب الى قذائف عديدة، وقصف متواصل، والتهبت احراشها وادغالها هنا وهناك، ومع ذلك ظلت الطاحون بمنأى عن اي اذى، على الرغم من رؤية ما لايقل عن قذيفتين تسقطان الى جوارها، ورؤية قذيفة ثالثة ترقد بكامل طولها امام بابها الضخم من دون ان تنفجر. وعلى الرغم من ضخامة جسدها البارز وبنائها القديم المتداعي وهذا ما اثار في صدور الناس من جديد ذلك السؤال الذي لم يعثروا على اجابته ذات يوم: «ما الذي يمكن ان يكون في طاحونة الشيخ سليمان؟ «وكيف يتأتى للمرء ان يميز الحدود الفاصلة بين ما هو حقيقي وجاد، وما هو مجرد حكايات تروى؟»

فالاطفال وهم ما يزالون في سنيهم الاولى بعد، تنمو معهم العديد من هذه الحكايات، التي تأخذ مع مرور الوقت جانبا مهما من افكارهم وعواطفهم، وتنغرس في اعماقهم غرسا، يكون التخلص منها فيما بعد، عندما ينضجون، وتكبر عقولهم، ويدركون استحالة وقوع بعضها على الاقل على جانب كبير من الصعوبة، فهي تبدو لهم عندها حقائق من نوع اخر، لايمكن البت فيها او مناقشتها بالعقل والمنطق، ومن المحال اطفاؤها لمجرد كونها مستحيلة الحدوث.

والحقيقة، لم تكن تلك الحكايات العامل الوحيد في اضفاء هذه النظرة الغامضة المشوبة بالتقديس، فقد كان لموقع الطاحون، وغرابة بنائها، ثم مايكتنف بساتين «المير» المحيطة بها من وحشية بدائية بأشجارها ونباتاتها وادغالها الكثيفة دخل في ذلك ايضا.

فالطاحون مبني فوق جانب من جرف الوادي، في بقعة حصوية رصعت بالثقوب والتجاويف الكثيرة، وقد انتشرت عليها الاشواك والطحالب، تشبه الى حد ما جانبا من حصن قديم. بشرخها عند المنتصف شق حجري كان فيما مضى نهرا. وعلى جانب ذلك الجرف فسحة مدكوكة خالية من الاشجار تتناثر عليها قبور ترابية واطئة، تتوسط سنم كل واحد منها حجر ازرق.

ولايعرف احد على وجه الدقة قبور من هذه. الا انها لابد ان تكون لبشر مختلفين، اتخذوا من هذا المكان ملجأ لهم حينا من الدهر.

في نهاية الفسحة والى يسار باب الطاحون، ثمة بقعة من التراب الابيض الخالي، تؤطرها حشائش «الثيل» بشكل ملفت للنظر بشدة. انه المكان الذي وجدوا فيه الشيخ سليمان مقتولا، والخنجر في صدره، وهالة متلألئة تحيط بجسده... او هكذا يزعم الناس.

الطاحون من الداخل اشبه بالخربة. ارضها حفر وثقوب للزواحف والحشرات. وثمة في الوسط قبر مرتفع مستطيل الشكل، أعيد بناؤه اكثر من مرة. وعلى الجدار المواجه للباب حيث يوجد رف خشبي عتيق، علقت راية من قماش حائل اللون، تدل بعض طياته المتداخلة على اخضرار فاقع، فوق الراية كوة سقط اطارها الخشبي منذ زمن بعيد، وبنت العناكب بدلا عنه ستارة شفيفة من نسيجها الدبق. وهنا وهناك بين الحجارة وداخل الحفر والثقوب علب فارغة وبعض القطع المعدنية، وغمد خنجر، وغد سيف ممزق، ونصف صندوق خشبي مملوء بالتراب. الصمت طاغ على المكان. وثمة رائحة حريفة يشوبها العطر تنبعث من الهواء الذي كثيرا مايدور حول وداخل الطاحون باعثا صريرا خافتا يزيد من وحشة هذا البناء بجدرانه الحجرية البيضاء المتواضعة نهارا مع الشمس وليلا مع القمر والنجوم.

يعرف سكان قرية «القلمات» كما يعرف سكان القرى المجاورة (وهي معرفة توارثوها أبا عن جد) يعرفون عن الشيخ سليمان، ذلك الرجل الذي بنى هذه الطاحون منذ زمن موغل في البعد، انه كان من عامة الناس، شبيها بكل هؤلاء الذين يحيطون بنا، هادىء الطبع. كل مايشغله هو حبه للارض ولابناء قومه وعشيرته، وحبه لان يحيا الانسان بعيدا عن الظلم وتسلط الاقوياء. وانه ابتدأ العمل في بناء طاحونته بسبب جشع اصحاب الطواحين، وما اخذوا يطالبون به الفلاحين من ربح فاحش يستعصي على الفقراء والمعوزين. وعمل الشيخ سليمان على انقاذ الجميع. صعد اول الامر الى بساتين «المير» ودرس المكان، ثم نظم الجدول. وبمساعدة رجلين من اصحابه اخلى بقعة من الاشجار، وخط الحدود عليها، ثم جمع الصخور واحرقها حتى تجمع لديه ما يكفي من «النورة». بعدها شرع بالبناء. كان يعمل صامتا، دؤوبا. لايسأل المعونة من احد.

ولكنه يتقبل عروض المساعدة من دون دعوة او رجاء ورغم سخرية البعض، ولا مبالاة البعض الاخر، كان الشيخ سليمان يواصل عمله بهمة لاتعرف الكلل. ويوما بعد يوم ابتدأ الناس يرمقون هيكل الطاحون يصعد ويتميز عن الضفة الثانية للوادي. ويقال انه والطاحون قيد الانجاز، جاء رجلان من اصحاب الطواحين الى الشيخ سليمان، واختليا به وقتا طويلاً ثم رجعا بوجهين مكفهرين، مخذولين تماما. ويوم ان اوشك الطاحون على الانتهاء، لوحظ مدى صعوبة توصيل الحبوب الى هناك. ولكن الشيخ سليمان كان قد اعد لكل شيء عدته. فما ان وضع اخر لبنة في جسد الطاحون، حتى انبرى يعمل بمساعدة جماعته منحنى من الحصى والتراب جوار الجرف الصخري يسهل عن طريقه ارتقاء الضفة من قبل الفلاحين او الدواب المحملة بالحبوب، بيد ان هذا الصنيع لم يكتب له النجاح، ولم ينجز. فقد استشهد هذا الرجل الكبير، وهو قاب قوسين أو ادنى من تحقيق هدفه. وكان ذلك في صباح صامت حزين. وقد جاء الرجال من اجل مواصلة العمل في المنحنى، ثم ابصروا به مستلقيا الى جوار باب الطاحون. في البداية ظنوه نائما. ولكنهم عندما اقتربوا منه وجدوه يطفو وسط بركة من الدماء وفي صدره الخنجر يتلألأ.

بعدها، منع الاغنياء جميع الفلاحين من الصعود الى هناك، واتهموا الرجال الذين ساعدوا الشيخ سليمان، بقتله. وشنقوا ثلاثة منهم. ومر الزمن. واقفرت الطاحون وتوحشت، ونمت حولها الحشائش والاشواك البرية وسكنتها الزواحف والقوارض. ثم غدت بمرور الايام ملاذ الحيوانات الجارحة، وللرجال الخائفين. كما واتخذها قطاع الطرق على فترات متعاقبة مأواهم المنيع، ومستودعا لكنوزهم التي كانوا يحصلون عليها من الاغنياء ملطخة بالدم. ثم تحصن بها فيما بعد الثوار الذين خرجوا على

حاكم اجنبي ظالم اسمه «الخان» وقاتلوه بضراوة واصرار، حتى نفذ ماعندهم من العتاد فأعدم الى جوارها عدد منهم بطرق غريبة بشعة. وهم يعرفون قصصا غير هذه، تبعث بعضها على الرعشة والخوف، خاصة في الليالي المقمرة، حينما تظهر الطاحون عن بعد، رشيقة، كاملة التكوين، ذات وميض حليبي حائل، كما لو رشت بمطر من نور. وحينها يتذكر الجميع ما ورد في اخبار الاقدمين وحكاياتهم من ان الشيخ سليمان لم يمت، لانه ولي من اولياء الله، والولي لايموت، وانما يختفي عن الانظار لغاية

مجهولـة، ولـزمن غير معلوم، ولذلك فهو لايزال هناك، يرقد في قبـره داخـل الطـاحون، بجسده النحيل الذي يقطر نورا، وصدره الذي انغرس فيه حتى النصل خنجر فضي متلألىء. كما يعرفون انـه سيأتي حين من الـدهـر، بعـد مرور زمن مجهول، يخرج فيه الشيـخ سليمـان من قبـره ليـلاً، وبيـده شمعتـان، وفي صدره الخنجر، ويأخذ بالتجوال حول طاحونته وعلى الجرف الحصوي وانه اذا حدث ذلك وتأكد الناس من رؤيته، فيعني هذا مجيء زمن جديـد، عهـد زاهـر، ينتصـر فيه العدل على الظلم، والنور على الظلام، وتنتشر السعادة والأمان.

وخـلال مرور السنوات، وتعـاقب الاجيـال، حدث وان زعم اكثر من رجل انه لمح عند الطاحون ضوء شمعة او نورا ضعيفا او ظلالا لاتتحـرك، الا ان واحـدا من هؤلاء لم يستطع ان يدعي انه رأى جسـد الشيـخ سليمـان هنـاك رؤية العين، حتى كانت ظهيرة نهار ذلك اليوم الرهيب في قرية «التلمات» وما اعقبها من حوادث مرعبة يقشعر لها البدن وتبعث على التقزز والروع . . .

(2)

في ذلـك النهـار كانت اطراف قرية «القلمات»، ومنذ الضحى تتعـرض لقصف مدفعي مركـز. وكـان بعض الفلاحين قد هيأوا انفسهم من الصباح لبناء الحجرات او تصليح ماأثلمته الامطار في الشتـاء، فالقـريـة قد انتهت من الحصـاد وذر القمح. وحل وقت الفراغ من العمل بين الفصول.

وقرب الميدان. كان جماعة من الرجال يجلسون تحت شجرة التـوت الضخمـة، جوار جدول «عـرفـات» وكان الصوت الرتيب للماء يبعث في نفوسهم نكهة محببة خاصة. وكان (سلومي كسار) يروي لجاره (سلطان حمود) حادثة وقعت له خلال حرب تشرين حينمـا كان هوجنديـا في الجيش الـذي ارسـل لمساعدة القوات السـوريـة في الجـولان، بينما كان العريف «علوان فرهود» الذي يتمتـع بأجـازة يحكي للآخـرين عن قذائف المدفعية الثقيلة. وما يمكن ان تحـدثهـا من دمـار وتخـريـب، ثم كيف يمكن للمرء أن يتجنب شظـايـاهـا التي تنطلق كنافورة ماء في جميع الاتجاهات. وخلال ذلك كان دوي صوت الانفجارات يهز الارض من تحتهم بين اونة واخرىٰ فينصتون للحظة واحدة ثم يواصلون الحديث.

كان الـوقت مابعـد الظهيـرة بقليل. وكانت الشمس المتوهجة تتـوامض مع اوراق شجـرة التـوت، مرسلة الى رؤوس الجـالسين قصـاصـات من النـور الراعش الاصفر. وكان نقيق الضفادع يعلو وراء شجـرات الصفصـاف المجاورة للجدول حيث ربط حصان امـام معلفـه. وهنـا وهنـاك، وسـط الميـدان، وعلى طول الازقة المتقاربة، كانت افراخ الدجاج والبط تفر مذعورة امام عدو أطفال حفاةٍ لوحت الشمس وجوههم، وهم يلعبون لعبة «الختيلة».

وخـرج (سلمـان الشـاهـر) الى عتبـة كوخـه، قبالة الميدان، ووقف بعض الوقت يرتشف عقب سيكارته مقطب الوجه ثم رماها باستنكار. عاقفاً حاجبيه. اذ في نفس اللحظة دوى صوت انفجار كبيـر اخـر واهتزت البوابة بشدة، ناثرة من سقفها قطعا صغيرة من الطين والتراب والتبن. ونادى عليه جاره (فرحان وناس):

ـ اسمعت؟. يبـدو انهم يقصـدون تخريب قصورنا هذا اليوم، يا أبا (عواد).

وكان يجيل الطين بقدميه العاريتين امام كوخه، وقد رفع اذيال (دشـداشتـه) الى حزام خصـره، ومضى يجـر ساقيـه المعضلتين بصعوبة وسط بركة الطين اللزج. ثم واصل:

ـ اخشى انهم يبيتون لنا سوءاً هذه المرة بالفعل، فقصفهم غير معقول. .

اجاب (سلمان) برما:

ـ لقد احرقوا جانبا من بساتين «المير» قبل ساعة.

دمدم فرحان:

ـ والله عجيب. مالهم والنخيل ياجماعة؟

صاح العجوز (مختار سعود) المقتعد افريز كوخ مقابل، بفمه الأدرد:

ـ وسيهدون ماتضعضع من جوانب كوخك، هذا العتيق، ايضا . . .

ورفـع يده مشيـرا الى جدار مفطـور. قال (فـرحـان) محاوصا عينيه بغضب:

ـ سأبنيه ثانية ياعم (مختار). ليس في هذا مشقة كبيرة.

ابتسم (مختار):

ـ ولم الغضب اذن؟ لايـريـد ونـك ان تتعب يا أبا أحمد، فيهدونه نيابةً عنك. من الواجب ان تشكرهم على هذا الصنيع

وانطلق يكركر فاغرا فمه الخالي من الاسنان، حتى اسكته ارتجاج جديد للأرض.

وغمغم (سلمان) من بين اسنانه:

ـ ياالهي. الا يكفون ساعة عن هذا القصف . .

ومن البـاحـة المجاورة لكوخه كانت (جميلة) ارملة (جابر فرمان)

تحادث زوجته (كلثوم):
- يقال ان ثلاث قذائف سقطت في وادي «الكلال» ضحى اليوم، يا ام عواد. اثنتان منها سقطتا مقابل طاحونة الشيخ سليمان.. والثالثة ابعد قليلا.
ردت (كلثوم):
- الشيخ سليمان يأخذ ارواحهم. الم يكفهم ما احرقوه من بساتين؟!
وكانت تعجن الطمى بالروث، وازارها مرفوع الى الاعلى. وجاءت «جميلة» الى السور المنخفض بينهما ووضعت ساعدها تحت حنكها فوق السور ثم واصلت:
- من يعلم. قد يأخذ عزرائيل ارواحهم قريبا.
وعندما وجدتها مشغولة بالعمل، قالت:
- الا تريدين مساعدة؟
- ابدا اكاد انتهي.
اكملت (جميلة) وهي تخفض صوتها:
- سمعت ان قوات جديدة وصلت بالامس، وحطت على مقربة من الوادي.
- نعم. هذا صحيح. (سلمان) يقول انها قوات كبيرة ولاحصر لها.
- حسنا.. من اجل هذا ربما كثفوا القصف.
تمتمت (كلثوم) وهي ترفع ازارها باطراف اصابعها:
- في الحقيقة انا قلقة بشأن (عواد). فالصبي خرج بالاغنام باكرا. ولا يعلم احد كيف حاله وسط هذا القصف اللعين.
قالت جميلة:
- ولم القلق؟ (عواد) ليس طفلا. انه في صون الله - بقامة رجل الآن. وولد شاطر مثله لايخشى عليه. سترينه في المساء كيف يتقافز امام قطيعه عائدا اليك.
رفعت (كلثوم) رأسها صوب السماء داعية:
- يسمع الله من فمك ياعزيزي.
ورج القرية من جديد صوت انفجار اخر. وفي فم الزقاق المطل على الميدان. وقفت «سعدية» عروسة «فارس عاصي» الجميلة لحظة ريثما هدأ كل شيء. ثم اطلت بقامتها الفارهة المزدانة بثوب احمر زاه كثير (الكراكيش). ونادت على ابن ضرتها:
- (محمود).. العجل هرب صوب الحقل. الحق به..
واستدار نحوها صبي نحيف اسمر، قذر الوجه، وصرخ:
- لااريد، لن اذهب..
- تعال. ان اباك في بيت (صالح). اذهب وابحث عن العجل..
ولكن الصبي ركض مبتعدا. فتقدمت «سعدية» خطوتين وهي تشير على مجموع الصبية وسط الميدان
- امسكوه.. امسكوا هذا الجرو ريثما اصل اليه.
وخطت خطوة اخرى، ثم تراجعت بخفة في اللحظة التي اكتشفت مجلس الرجال الذين كانت عيونهم مسمرة على جسدها بلهفة. وزعقت من فم الزقاق:
- لابأس. انتظر ريثما يأتي «فارس» سادعه يسلخ جلدك.
واختفت عن الانظار فيما طر الميدان «راضي عبد» متعجل الخطى بصحبة «عبد خميس» مقبلين صوب شجرة التوت. وهتف «راضي» حالما اقترب من الجالسين:
- هجوم ياجماعة. هجوم من هذا القاطع.
واكمل «عبد»:
- اذاعتنا اعلنت عن الهجوم. وتقول انهم سيد حرون ككل مرة.
وقال «جواد حميد» الكارخ:
- وهل لديك شك في هذا؟ ان ما شاهدته امس من القطعات يكفي لدحر اكبر جيش في العالم لاجيش هؤلاء.
ابتسم «محسن طعمة» ممسدا شاربيه الغليظين:
- ابني معهم.. انه في مدفعية الهاون.
وقال «يوسف عذاب»:
- انا ابني في القاطع الشمالي. قوات خاصة. ولكن من المحتمل ان يجيء الى هنا اذااقتضى الحال.
قال العريف «علوان فرهود»:
- لافرق ياإخوان. هنا. أو في اي قاطع. الجندي بطل يدافع عن ارضه اينما كان.
وطرق الاسماع زعيق وصراخ. وعندما التفتوا فوجئوا بجمع من الصبية يهرولون خلف حمارة الملا (خليل).
وقف الملا جوار الفلاحين، وترجل عن ظهر الحمارة وهو يسعل بانهاك. ولوهلة وقف ماسكا بالزمام يبحث بعينيه. وما ان وقع بصره على الصبي «حسن» ابن الكارخ «جواد حميد» حتى ناداه بغضب:
- هيه.. تعالى انت. تعالى لعنة الله عليكم جميعا.
اسرع الصبي. فيما واصل الملا كلامه بذات النبرات الساخطة:
- اذهب بهذه الحمارة الى البيت. وقل لهم انها منهوكة القوى مثلي، وبحاجة الى طعام وماء، كما اخبرهم ان الملا لم يكمل

رحلته على ظهرها الى المدينة بسبب هذا القصف اللعين.

وبصق الى جواره على الارض. واهتزت القرية مرة اخرى بعنف اشد. ويبدو ان الملا جفل للحظة.

ثم اعطى الزمام الى الصبي. وجلس بين الرجال يلهث:

ـ اللعنة. اللعنة على هذه الدنيا الزائلة الفانية.

قال (سلومي كسار) غامزاً بعينيه:

ـ ماذا ياملا؟! يبدو انك لم تكمل رحلتك الى المدينة. هل اخافوك؟

صرخ الملا ومنخراه تتسمان:

ـ معاذ الله. ولكن كيف يتأتى ذلك وسط هذا القصف الهمجي؟!.

وفرك ذقنه ثم واصل:

ـ ومع ذلك كنت لا ابالي. بيد انهم ارجعوني. ابطالنا الجنود اعادوني..

سأل «راضي عبد» مستغرباً:

ـ ولم ارجعوك؟!.

ـ القيامة قائمة ياجماعة، وانتم تغطون في النوم. لو تخرجون الان وتنظرون بأنفسكم. ماشاء الله الآف الشاحنات والسيارات والجنود والمقاتلين من الجيش الشعبي. ليس في الحقول شبر واحد من الفراغ ومع ذلك يأتي المزيد..

قال «جواد»:

ـ انه هجوم مرتقب من هذا القاطع ياملا.

ـ اعرف. ولكن ثمة خبر جديد. ربما اخلو قريتنا قريبا، لبعض الوقت.

وركض «سلمان الشاهر» مخطوف الوجه:

ـ ماذا تقول ياملا؟!.

قال الملا:

ـ ليس خبرا مؤكداً بعد، غير اني فهمت من اخواني الجنود الذين اعادوني انه ربما سيخلون القرية بضعة ايام، ريثما يؤمنونها من القصف.

قاطعه «سلمان» لاهثاً:

ـ متى؟

حدق الملا في وجهه بدهشة:

ـ ماذا دهاك؟ انهم يخلونها من اجل ان لايصاب احدنا بسوء.

صرخ «سلمان»

ـ وماذا عن (عواد)؟. (عواد) في المراعي البعيدة ياملا.

قطب الملا وجهه بشدة وهتف:

ـ وكيف سمحت له بالخروج؟

ـ وما ادراني؟ (عواد) خرج باكرا. وحينها لم يكن ثمة قصف على هذا الشكل.

اقترح «سلومي»:

ـ اذن الحق به. حاول ان تجده وتأتي به سريعا.

هتف (سلمان):

ـ سأفعل حالا...

وعاد ادراجه الى الكوخ لأخذ عباءته وعصاه اللتين لايخرج من دونهما عادةً. واخذهما على عجل. وفي طريق خروجه، وبينما كان يقول لزوجته انه ذاهب للبحث عن «عواد». في تلك اللحظة شله زلزال مفاجيء رهيب. وارتعشت القرية بأكملها. وسمع زعيقا وصراخا عاليين يأتيان من الزقاق القريب، وغطت السماء سحابة غبار كثيف. فظل لثوانٍ يحدق في وجه زوجته التي بركت في مكانها مبيضة الوجه، ثم سمع ترد يداً لاسم «فارس عاصي». فخطا متقدما صوب البوابة، وقد ألجمه الذهول عن ان يقول اي شيء. بيد انه، وساقه لم تزل بعد في الهواء، شعر كما لو يسحب شخص ما الارض من تحت قدميه. ويخضه بعنف عجيب. ثم فجأة، لايعلم كيف كانت الارض الصلبة من تحته تطير به، وتلطمه على واجهة الكوخ، ثم تسحبه مع الواجهة والجدار الاخر، وتبصقه بعنف اشد فوق جانب الكوخ المجاور، من نفس الجانب الذي كانت «جميلة» ارملة جابر فرمان تتحدث الى زوجته قبل قليل. ولجزء من الثانية تحسس سلمان طعم الدم في فمه، واستعاد وعيه. وتردد عبر ذهنه انه لن يلحق بـ(عواد) في المراعي البعيدة، وانه سيبقى وحده هناك. ثم انطفأ كل شيء.

(3)

لم يبق على الظلام سوى نصف ساعة واحدة، ومن ثم كان الصبي (عواد) يسوق قطيع الاغنام والماعز الصغير امامه، متخذا من جرف الوادي هذه المرة سبيل العودة الى القرية. معرضا قدميه العاريتين لوخز الاشواك والحصى.

كان قرص الشمس اشد احمراراً. وكانت اشعته المائلة لاتزال تلقي وهجها على رؤوس النخيل والآجام التي تتوج الضفة الثانية، وتكاد تلهب قمة الطاحون وحواف جدرانها، ولكن زرقة شفافة في نفس الوقت، كانت تغشى جنبات الجرف الذي يسير عليه،

وتقمر الحصى والاشواك على طول الطريق.

وبين وقت وآخر كان الصبي (عواد) لاينفك عن الصراخ، رافعاً عصاه لهش الاغنام، وحنجرته تزعق «هوه.. هيه» وكان يحث قطيعه على السير متعجل الخطى. والحقيقة كان مبلبل الفكر ايضا، ضيق الصدر، يلزمه للمره الاولى منذ ان بدأ العدو قصف اطراف قريته، خوف مبهم، شيء كالحدس بوقوع امر رهيب. وعلى كل حال فالمدافع لم تكف عن اطلاق قذائفها الهادرة طيلة نهار اليوم. وكانت الانفجارات قد لاحقته حتى وهو في المراعي البعيدة. ويبدو انها لاتريد ان تكف. وعلى الرغم من ان (عواد) قد اعتاد هذه الاصوات المزعجة، ولم يكن يبالي بها من قبل، فانها اليوم طفقت تثيره، وتشعره بالقلق والرعب. فقد كانت اشد قوة ورهبة، واكثر قربا، حتى انه استطاع لعدة مرات من رؤية اعمدة الغبار التي كانت تثيرها، تتصاعد على مسافة ليست بعيدة. وكانت الارض حينها ترتعش في اختضاض وارتجاج عجيبين، وكأن القذائف تسقط الى جواره. بل ان الاغنام والماعز في قطيعه كانت تكف للحظات عن رعي الحشيش الطري، ناشرة آذانها للصوت الغريب المرعد.

بيد ان ما اقلق ذهن (عواد) اكثر، وضيق صدره على هذا النحو هو الانفجار ان الرهيبان اللذان حدثا بعد الظهيرة بساعة على وجه التقريب. والهزتان اللتان اعقبتاهما، ومن ثم ارتفاع سحب الدخان والرماد من جهة قريته. ان (عواد) حينها هرول الى اقرب تل، وراح يرنو من قمته وقد انتابه خوف شديد. ومن ثم عقد عزمه على العودة الى القرية، ولكن فكرة طارئة جعلته يتمهل قليلا، ماذا سيقول الصبية حينما يرونه عائدا؟ (خاف من القصف وهرب) بالتأكيد سيفسرون رجوعه في منتصف النهار على هذه الصورة. وسيغدو مثار سخريتهم لعدة ايام. ثم من يعلم سبب سحب الدخان هذه. اذ طالما ارتفعت السنة الدخان من سقوف اكواخ القرية بسبب سجر تنور او حرق احراش الادغال هنا وهناك. وعاد من جديد الى قطيعه يطامن نفسه بهذه الفكرة.

انحدر قرص الشمس. ولامس رؤوس النخيل على الضفة الثانية، ثم لم يلبث ان بدأ يغوص ببطء وسط سعفاتها التي توهجت بلمعان اشد مما تطيق. وبدت الطاحون كما لورشها رذاذ ناري فطفق (عواد) يرنو صوبها بانتباه أثناء سيره، في محاولة لان يتشاغل عن خواطره، وبواعث القلق الذي رافقه سحابة النهار، وطالع ذهنه لبعض الوقت وجه صديقه «رحيم» ذلك الصبي الذي يكثر من التحدث عن الطاحون ليلا عندما يجتمعون. ولاينفك عن التحديق في هيكلها المتوامض مع القمر والنجوم ربما خوفا، وربما لسبب اخر لا يعرفه. ان صديقه «رحيم» هذا يقول عن الطاحون انها خير مكان اثناء القصف، فبدلا من الانبطاح على الارض، او الالتجاء لحفرة او تجويف، من الافضل لو يذهب المرء الى الطاحون. اذ هناك يشعر المرء بالسلام والامان. هناك حيث يفرش الشيخ «سليمان» ظله على الجميع ويغمرهم بالهدوء والطمأنينة، وطالما سأل نفسه، اذن لماذا لايلتجيء الناس الى الطاحون عند اشتداد القصف؟ وفكر، ربما لانهم يخافون، فالمكان مسكون بجسد الشيخ «سليمان» المضطجع داخل قبره، وصدره ينزف دما منذ عهد بعيد، ولايموت، ومن حوله هالة الضوء التي تحيطه كقوس قزح. وذات مرة سأل (عواد) امه عن هذا الضوء، فأجابته مستغربة:

- انه نور رباني يابني، نور الهي، يحيط فقط بأجساد الاولياء من دون سائر الناس.

وعاد يسأل:

- وكيف اصبح الشيخ «سليمان» ولياً؟

- الرب هو الذي اراده ان يكون هكذا.

- لماذا؟

- لانه كان رجلا صالحا يحب الخير للجميع.

- وهل يمكنني لواردت، وعملت صالحا، ان اصبح ذات يوم مثل الشيخ «سليمان»؟

انتفضت الام:

- عواد. لاتقل هذا يابني..

- ولكني لم افعل مايسيء، واحب الناس جميعا!!

- هذا صحيح.

- اذن لماذا لا استحق ان اصبح مثله؟

- انا لم اقل انك لاتستحق، ولكن الامر ليس يسيرا كما تظن. انت لاتزال صغير السن. وسوف تدرك الامور حينما تكبر.

- وهل لاني صغير لا استحق ان اكون وليا؟

احتارت الام بعض الوقت في الاجابة، وتشاغلت في تعديل (فوطتها)، ثم قالت لتتخلص من اسئلته المتلاحقة

- ربما نعم، وربما لا، فكل شيء مرهون بأرادة الله وحده.

وابتسم «عواد» وهو يتخيل وجه امه. لقد أربكها بالفعل تلك المرة، وجعلها لاتعرف ما تقول. حسنا ان في جعبته اسئلة اخرى عن الشيخ «سليمان» ولابد ان يعرف منها اجاباتها قريبا. وفكر في الدم الذي ينزف من عهد بعيد من دون ان ينتهي، وكيف يمكن

للانسان ان لا يموت. بيد انه انتفض على هزة جديدة للارض، وانفلاق قذيفة. فسحب عينيه صوب القطيع ثانية، ورفع عصاه هاشا بها. وعادت حنجرته تزعق «هوه.. هيه» وخطواته تتعجل الوصول.

***

كان البياض الشبحي للدقائق الفاصلة بين انتهاء نهار ومقدم ليل، يغمر مدخل قرية «القلمات» عندما وصلها (عواد) اخيرا. في البداية استرعى انتباهه الصمت الغريب المطبق على المكان. فوقف يجيل النظر حوله، وفي صدره يتعاظم شعور اشد من الدهشة، ثم راعه امر اخر، فلم يكن الصمت وحده ما يخيم على ارجاء قريته، بل الوحشة كذلك. فاينما مد المرء بصره لايجد احدا، لا هنا، ولا عند الرابية ولا حتى في الحقول. ولبرهة طامن فكره بالقول «ربما كانوا جميعاً داخل الاكواخ» وتشبث في يأس بذلك الخيط، وراح يتقدم متوجس الخطوات، يرهف سمعه لادنى صوت، رغم تيقنه التام باستحالة ذلك. واجتاز مدخل القرية كاتما مخاوفه السابقة التي كانت تحاول ان تسطع ذهنه مرة اخرى. غير ان باب كوخ الملاّ «خليل» المشرع جعله يراوح في مكانه، ثم يقف، ويثبت عينيه بحدة اقوى على الواجهة، حيث كان ثقب بحجم الكوة قد استحدث هناك. كان الفناء خاليا، والاثاث مبعثرة بلا نظام وليس من اثر للملا أو زوجته وطفليه. واحس (عواد) ببرودة تتسلل الى ظهره. ورفع بصره صوب الاكواخ المجاورة حتى نهاية الزقاق. وواجهه الصمت ذاته، ليس ثمة من احد سوى مسحة مقفرة جرداء تمتد مع امتداد الزقاق الخالي الذي اكساه الغروب زرقة باهتة عديمة اللون تقريبا. أين ذهب الجميع؟! ما الذي جرى في غيابه؟! واجتاز كوخين اخرين، لا احد. لاشيء غير هذا السكون الجامد المرعب، وصرير الرياح المتسللة بين الزوايا الضيقة والممرات الملتوية على امتداد الرؤية. واحتوا احساس غريب ووجد نفسه لايطيق هذا الجمود، فصرخ بأعلى صوته مناديا «هوه.. من هنا؟» ترددت صرخته لبضع ثوان قصيرات ثم انطفأت. ولم يخرج احد. لا طفل لاصبي، لا رجل، لا امرأة، لم يخرج احد على الاطلاق.

ركض «عواد» سابقا اغنامه. وبأصرار صبي يائس راح يعيد الصرخة تلو الصرخة، موسما خطاه باتجاه الميدان، حيث يقع كوخهم. اين ذهب الجميع؟ كيف يمكن ان يختفوا هكذا دفعة واحدة؟! الجميع دون استثناء كيف جرى ذلك؟!. وكوت ذهنه فكرة عاجلة هل اخلوا القرية من السكان؟

ايعقل هذا؟!. لقد سبق له وان سمع من يشير الى هذا لو استمر القصف، وتعرضت القرية لخطر حقيقي. فهل هذا هو ماحدث؟. ولكن كيف؟ وهو؟! لماذا لم ينتبهوا له؟ وشعر بقلبه يدق في جنون. لو سهاه الجميع فان والديه لايمكن ان يغفلا عنه. لا يمكن ان يدعاه وحيدا، ويرحلا مع الاخرين. انه يعرف هذا جيدا، ويدرك مدى ما يكنانه له من معزة وحب. فهو وحيدهما. ولن يبرحا الكوخ من غيره. لعل الاخرين رحلوا بالفعل. لعل الخوف انتابهم من القصف. والتجأوا الى المدينة، او اخلتهم الحكومة. كل هذا جائز، وربما حدث حقيقة، ولكن الذي لايحدث على الاطلاق هو ذهاب والديه من دونه. لابد انهما ينتظرانه الان داخل الكوخ او على العتبة. ولابد انهما في اشد حالات القلق والخوف عليه. وتكدر من حول (عواد) هواء الغروب الهابط بثقل. وراح يتحسس طريقه وسط الزقاق بخطوات حذرة مرتابة. ومرت لحظات كخطف الوميض، ثم لطم عينيه كوخ (فارس عاصي) بشدة. وشل ساقيه في مكانهما. كان الكوخ قد سوي بالارض تماما، وكان جانب من كوخي (سلومي كسار) و(منصور داود) المجاورين له قد إنهد ايضا. وعلى الارض داخل الزقاق كانت ثمة بركة من الدم. الدم المتجلط القاتم، تحجز ما تبقى من الطريق الذي سدت اغلبه كتل الحجارة للأكواخ المهدمة الثلاثة. وضغط (عواد) على شفتيه لمنعهما من اطلاق صرخة، ثم قفز بركة الدم، وهرول متعجلا الى الميدان، والهلع والرعب يغمران جسمه كله ويخضانه في رعشات متعجلة فاضحة. هذا هو سبب رحيلهم اذن.. هذا سبب الرحيل، وتذكر القذيفتين. وكرمح واخز انتصب امامه سؤال ملح (هنا سقطت واحدة، اين سقطت الثانية اذن؟!).

وبرؤية مشوشة انفتح الميدان لعينيه، وادار بصره بلهفة، متطلعا صوب امله الوحيد المتبقي، حيث يمكن ان يكون والداه في انتظاره على العتبة. ولوهلة لم ير شيئا، كان يبصر كمن يبصر من وراء ضباب كثيف الظلمة الشاحبة تستر بوابتهم التي كانت ها هنا، امامه حيث تشير نظراته المتفحصة. لابد انها الظلمة، الظلمة وحدها ما تمنع رؤيته للكوخ. واجتاحت بدنه قشعريرة خوف، وظل يصعد انفاسا ساخنة وصدره يعلو ويهبط. ان جسده كله يهتز من ضربات قلبه، لقد انهكه التعب والضعف، وبلل

بالعرق جسده، وهو ماكث في موقعه، متداخل الاعضاء، لايجرؤ على التقدم خطوة واحدة الى الميدان، انه على مبعدة عشرين خطوة فقط من الكوخ، ومع هذا لايراه، ماالذي جرى لعينيه، وفركهما من جديد، وجذب نفسا عميقا اخر وفي نفس الوقت كان فزع خرافي رهيب يصعد الى قلبه من مكان مجهول، فزع قاتل، سرعان ما استحال الى حروف، ومن ثم الى كلمات ضخمة ما كان يريد ان يسمعها. بيد انه كان يتحسسها، مع ذلك في داخله كطعنات سكين (لقد انهد كوخهم تماما، وسوي بالارض وليس ثمة من وجود لابيه او امه..).

ولمرتين شعر (عواد) بشدقيه ينفتحان وينغلقان من دون ان ينطق بحرف، ثم انطلقت منه صرخة.. واحدة شبيهة بعواء حيوان جريح واثرها ارتخى بدنه المنهوك، وركع على الارض في نشيج عصبي اليم، وقد انفجر في قلبه كل ما كان قد كتمه دفعةً واحدة.

عندما نهض ثانيةً كان الظلام القاتم يغمر الليل من حوله، وكان دوي المدافع لايزال يسمع عن كثب، وعلى الرغم من هدوء احاسيسه نسبيا عما كان عليه قبل قليل، الا انه ظل يشعر وكأنه في قبضة شيء رهيب غامض لايدركه ثم تناهى اليه صوت ثغاء ادار رأسه، وتقدم خطوات صوب مصدر الصوت، واسعده ان يرى هياكل تتحرك، ثم تكر كما لو يتذكر امرا حدث منذ زمن بعيد اغنامه وماعزه، فأطلق آهةً ساخنة، ووقف في مكانه مرة أخرى حائرا في الخطوة التالية، وتولاه لبعض الوقت دافع لدخول كوخهم المنهد. ولكن عقله كان يمسكه عن ذلك، اذ ما الفائدة من دخول الكوخ الان؟ ثم انه لم يكن يريد ان يعثر على ما يزيد من رعبه وقلقه. وفي اللحظة التي قرر فيها التحرك من جديد دون ان يعلم وجهته صم اذنيه صوت شبيه بهزيم رعد قاصف، وكان من الهول، هذه المرة، حتى انه مد كفيه دون وعي واطبقهما على طاقيتي اذنيه، ثم خنقه غبار كثيف حريف الرائحة، وقفز من خوفه راكضا، متعثرا، لاهث الانفاس، واجتاز الزقاق والجدول واشجار الصفصاف بعينين لاتريان شيئا. كان يركض فقط، وعيه كله في قدميه، وحدقتاه مفتوحتان على الاخر، يجلدهما رعب لاهول بعده. كان يريد ان يهرب خارج القرية. ان يبتعد قدر ما يستطيع عن هذا المكان وبأية صورة كانت.

ومن جهة غابات «المير» جاءه رفيف هواء منعش، ولبث لبضع ثوان اخرى يهرول برعب هيستيرى ويتطلع حوله ثم هدأت سورة رعبه جوار الرابية اخيرا، فوقف شاحب الوجه مزموم الشفتين، لا يعرف ما يفعل. الى اين يولي بوجهه الان؟ اية جهة يسلك؟ كان ذهنه المشوش لايزال يعمل، وكان يدرك بوضوح ان امامه سبيلين للنجاة، اولهما الوصول الى المدينة البعيدة سيرا على قدميه والالتجاء الى احد اقربائه هناك. وهو سبيل مستحيل التنفيذ، لا لكونه محفوفا بالمخاطر والصعوبات بل لان اتخاذه يعني المرور امام العديد من القطعات العسكرية المتواجدة بين القرية والمدينة، وهذا ممنوع في الليل، وربما غدا هدفا لبنادقهم التي لاترحم المتسللين من الاعداء.

اما السبيل الاخر فهو الوصول الى الطاحون، حيث المكان الآمن من القصف حتى لو امطرت السماء قنابل، ولكنه في نفس الوقت البقعة المشبعة بالغموض، حيث الحكايات التي يقشعر لها البدن، والقصص الباعثة على الروع.

وتباطأ (عواد) في اتخاذ قراره، بيد انه اتخذه في نهاية الامر. اذ بعينين براقتين واعصاب مشدودة مضطربة اسرع يخطو صوب وادي «الكلال»، وعبر بدنه يزحف شيء بارد مقشعر. انه الفزع القاتل يغمر جسده..

بلغ (عواد) الوادي في وقت طل من وراء القرية فيض من نور قمر بدأ بالصعود للتو نفرش حصى الرمل امام عينيه بزرقة باهتة مضببة، ولكنها كافية لكشف طريقه. كان في الجو من حوله اصوات وصمت وهمهمات خفيفة، وكان (عواد) يتسمع في استغراق عميق، وقد ارهقته اهوال الساعة الماضية واختلطت في راسه الافكار. ولبعض الوقت واصل سيره من دون ان يجرؤ على التطلع صوب الطاحون. هل كان خائفا؟ ثمة احساس اكثر غورا من مجرد الخوف كان يختلج في داخله، احساس غامض، شيء كالوخز يطبق على ذهنه ويهتف به، ان هذا هو السبيل الوحيد، وعليه ان يواصله. كانت انفاسه لاتزال تتصاعد في لهاث سريع وقلبه ينبض بجنون، وشيئا فشيئا بدأ الهواء يغدو اكثر رطوبة وثقلا، تتنشق منه رائحة حظائر الماشية والقصب الندي والاعشاب المتخمة بالبلبل، وتزداد تلك الرائحة نفاذا كلما تقدم خطوة اخرى. واخيرا، جاءت صرخات بنات الآوى متتابعة في جوق صاخب، وارتفع القمر عن الافق، وتكور قرصا لامعا بهي النور. والى يمينه على مبعدة اميال ليس غير، في المكان الذي تشرق منه الشمس عادة كل يوم، هناك كانت التماعات النيران المتقابلة تزداد قوة وعنفا، وكان يسمع هدير قصف المدافع والدبابات والاسلحة الاخرى كسماء عاصفة اشتد ومض برقها، وهزيم غيومها الهوجاء فهي لاتنفك عن الدوي الراعد، وملء

الليل ببروق مضيئة ولمعان خاطف، وفهم عواد ان ثمة معركة حمي وطيسها ولابد ان القصف سيتواصل على قريته طوال هذه الليلة، وقال لنفسه (خيرا فعلت عندما قررت الابتعاد عنها سريعا) وواصل مشيه الحثيث بقلب اكثر جرأة من قبل، واشد عزيمة، بل تجرأ للمرة الاولى على رفع بصره صوب بساتين «الميرى» المهجورة، التي غدت اكثر قربا، حتى ان (عواد) استطاع على ضوء القمر الظليل ان يميز سعفات نخلها السود عن جوف السماء كشريط قاتم، وفي لحظة غامضة وغريبة في آن واحد، انتقلت نظراته التائهة الى جسد الطاحون ايضا، وهنا اجتاحه امر عجيب ربما هو مزيج من كل ما سمع من حكايات، مضافا اليها الآمه وعذاباته ورعبه الذي كان فوق ما يطيق صبي في مثل سنه، يقابل مكانا كالطاحون، وفي بهيم الليل. حتى لقد اصيب بصدمة شديدة واستبد به في الحال فزع اشد هولا من اي فزع واجهه. فجمد مفغور الفم، يعصف به الاضطراب عصفا لمدى لحظات طويلة مهولة الوقع، ثم تلبسته حالة جديدة لم يعتدها من قبل، حالة مذهلة اعادت لجسده المتراخي قواه، ولكنها في نفس الوقت، ربطته الى ذلك الهيكل الضخم المتوامض بحبل غير مرئي، فبقي لدقائق فاقدا القدرة على سحب عينيه منها. ما الذي حدث بالضبط؟! لايعلم. كان يشعر انه مجبر على ان يظل رانيا اليها. وبأن عينيه لايمكنهما الانفلات من هذا الخط المستقيم الرابط بينهما. الطاحون.. الطاحون بجسدها الرشيق المبني من الحجارة والنورة كل عالمه الان، كل ما يتحسسه. هيكلها المرشوش بنور القمر يستقطبه، يشده بقوة عجيبة اليه، انها تضيء تتوهج بل هي ذي تتعقب على البعد اشكالا متنوعة، تتعقب في نظره او تتعقب حقيقة. انها تكتسب هياكل وصوراً جديدة. كيف؟ لا احد يدري. ولكنه يراها هكذا يراها بوضوح تام، كما لو انقلب الليل عندها نهارا، فهي تبدو له احيانا على صورة حصان..

جامح هائل الحجم، حصان ابيض، يصهل فيرج السماء. وفي لحظات اخرى تستحيل في عينيه الى سحابة بيضاء، ثم يراها قمرا متكاملا، يطفح بالنور. وهي ذي اخيراً تنقلب وجها، وجها جميلا آسرا، ليس كوجوه البشر، ولا يمكن الالمام بوصفه أو تقريبه لاذهان الاخرين، ولكنه شيء اخر شيء ترك (عواد) يواصل التحديق فيه رغم كل الرعب الذي كان يخضه، بحب وشغف. وجه له عينان مترعتان بالحزن، وشفتان لونهما حسرة موجعة. ومن الغريب ان العينين طفقتا تنظران اليه، وتشملانه من قمة راسه الى اخمص قدميه. وحدق فيهما بدوره وترامقا بألم. هل كانتا عيني والده؟ عيني امه؟ عيني اخيه الذي استشهد قبل عام؟ لايعلم. بيد انه وجد فيهما من الطيبة والألفة ما جعله يسهو عن كل قلقه وينسى خوفه المستحكم السابق. ومن ثم يقفز بنشاط وينطلق في عدو سريع صوبها (فقط ليصل اليها). لم يعد يهمه شيء، ولا يعيقه خوف، انه متيقن الآن من بقائه حيا وربما الى الابد، في اللحظة التي تطأ قدماه ارض الطاحون.

كان الوادي يستمر في انبساطه المتسع مسافة اخرى، ثم ينحدر من جديد، وبصورة تدريجية بطيئة، وهناك يقل الحصى، وتبدأ ارض غرينية متكسرة ما تلبث ان تختفي تحت غطاء كثيف من شجيرات «الاثل» وبعدها تأتي الضفة الثانية، بارتفاع مفاجيء لتتوج رأسها ادغال القصب والعليق كسد منيع.

لم يتمكن (عواد) من مكانه الى جوار الضفة تلك ان يبصر شيئا من طاحونة الشيخ سليمان بل لم يتمكن حتى من مشاهدة بساتين «الميرى»، وكل ما كان يبصره هو جدار لامنفذ فيه للصعود. لذا راح يتلمس ثغرة كان يعرف موقعها الى اليسار، تمكنه من اجتياز الضفة بيسر، وقطع مسافة طويلة قبل ان تنفتح امامه تلك الثغرة اخيرا، ويجد نفسه داخل البساتين.

لقد تم له قطع اغلب الطريق، ومع هذا كان لزاما عليه ان يخترق جزءا من عالم البساتين هذه قبل الوصول الى الطاحون. لم يكن ثمة درب يرى. وكان حاجز كثيف من الاعشاب يصل حد فخذيه، ويعيق تقدمه. ومع ذلك واصل طريقه بأصرار عجيب. في البداية تحركت حوله سيقان الحلفاء والسوس والقصب واللبلاب الطرية، وتصاعدت الروائح في كل مكان، وشيئا فشيئا بدأ يتوغل في العمق الرطب حيث الاغصان المتشابكة والمتدلية للاشجار، وحيث الجذوع الغليظة الملساء والجذوع ذوات اللحاء المتجعد. وحيث الروائح الزنخة الحادة التي تشم فيها نكهة الغرين والوحل والفواكه العطنة. وتخلخل الجو فجأة، وانبعث من بين الاشجار هواء بارد ثقيل ارسل همهمة مبهمة في كل مكان. وارتفع معه عواء واصوات ململمة غريبة، وبدا كل شيء يتحرك من حول (عواد) بغموض. غير ان كل هذا لم يفل من عزم الصبي، او يوهن قواه، يجب ان يصل الى الطاحون لابد ان يطأ ارضها، هذا هو هوس ذهنه الوحيد.

واهتزت الاغصان بشدة في مكان ما، ودوى صوت انفجار، وارتفعت السنة اللهب وطقطقة حريق، ان (عواد) لايبالي، سد اذنيه عن كل صوت، وانطلق يعدو، انه يخترق الممرات السود

الطويلة . . التي تبدو بلا نهاية ، ويجتاز ردهات الظلام غير عابيء بالاشواك والوخزات الموجعة التي لاتني تجرح ساقيه ، فهو يقترب خطوة فخطوة من الهيكل المضيء بعد كل شيء .

صحيح انه يلهث، ويحرك قدميه بصعوبة، وصحيح انه بشحوب الموتى، وقد استنفذ قواه تماما، ولكنه لايزال يتقدم باصرار عجيب. هو ذا هيكل الطاحون يطل عليه، يرمقه من بين اغصان الاشجار العالية. هو ذا يصل اليه، عشرة امتار ليس غير، ثمانية، سبعة، يجتاز اخر الاشجار التي بينه وبين باب الطاحون. تكشف له عن نفسها بقعة التراب الخالي، جيث وجدوا الشيخ سليمان مقتولا، تناديه، ويتهيأ لخطوة قادمة، ثم . .

دوى صوت انفجار رهيب، سمعه «عواد» بأذنيه جيدا، في ذات اللحظة التي لا يعلم ماذا حداه، اثره، الى ان يطير الى امام، يطير عاليا ثم ينكفىء على ظهره. شيء غريب ذلك الذي حدث له، شيء لايصدق، ولكنه وقع بالفعل، اذ فجأة . . فجأة كما تحدث كل الاشياء الخارقة للعادة وفي ومضة عين شعر (عواد) بكيانه كله يتبعثر ويتمزق، شعر بجسده تخترقه حراب من النار، بيد انه لم يكن ثمة من الم اوعذاب، بل كان لحظة تحرر، لحظة سعادة طاغية، وجد نفسه فيها تغدو شيئا اخر، شيئا لايرى لكنه يحُس فقط، يحس بوجوده، من غير دليل . وللمرة الاخيرة رفع «عواد» بصره صوب الطاحون، وحينها رآها بذات العينين الحانيتين، لابد انها كانت بانتظاره، ومن اجل هذا كانت العينان تبتسمان، هاشتين لمقدمه هذه المرة . . .

(4)

بعد عدة أيام من رد العدوان على شرق زرباطية ودحر قوات العدو ومطاردة فلوله الى العمق الايراني وبعد استتباب الهدوء ثانية ورجوع سكان قرية «القلمات» الى ارضهم واكواخهم تم اكتشاف جثة الصبي «عواد» جنب باب الطاحون، واقسم الذين اكتشفوا الجثة ودفنوها في المقبرة هناك انهم وجدوا «عواد» الذي كانت شظية بحجم مقبض خنجر قد دخلت صدره، يبدو كالنائم، ولم يكن اي فساد او اي تحلل قد مس الجثة رغم بقائها كل هذه الفترة الطويلة تحت الشمس والجو الحار الخانق. بل ان واحدا او اثنين زعم ان المكان كان يزخر برائحة عطر غامض مجهول النبع، وان وجه «عواد» كان مضيئاً كما لو رش بالنور . .

وبعد ذلك بثلاث ليال زعم «جواد» الكارخ انه شاهد رؤية العين الصبي «عواد سلمان الشاهر» يسير جنب الطاحون، وسط هالة من الضوء، وبيده شمعتان، وفي صدره شظية مدفع تتلألأ. كما قال «سلومي كسار» انه لمح تحرك نور شمعة فوق الجرف الصخري بيد صبي بحجم «عواد» . . وكثرت الاقوال . . . . . .

صدر حديثاً

الرواية البوليسيه

ترجمه

الدكتور علي القاسمي

من الدفتر

- ١ -

ماذا أهديكِ
أتانا العامُ، وغادرنا العامُ الراحلُ،
باتَ الضوءُ، وعادَ الضوءُ،
وجفتْ اغصانُ شجيراتِ الوردِ
وجاء الماء فروّى زهرهْ
ماذا أبعثُ، غير الحسرهْ

ياطفلة أيامي، ياوردةَ حزني،
ياساقية البستانْ
لا أملكُ غيرَ الاحزانْ
ماذا أهديك، وما عندي، إلّا باقةُ نسيانْ،

- ٢ -

في المقهى كنتُ وحيداً،
في الشارع، سرتُ غريباً،
ناداني الصوت العابرُ:
هل ترحلُ هذا العامْ؟
قلت: اجل، أرحلُ كلَ الأعوامْ
كل جراحي سفنُ أهد ابي أشرعةُ
خبزي الأحلامْ

- ٣ -

لا أعرف إلا النأيَ،
نبيذي الصمتُ
ومملكةُ الحزنِ تطوفني، هل أهربُ؟
من قلبي أهربُ؟
من احزاني أهربُ؟
من وجهك؟ من كفيك تمدانِ النارْ؟
خليني، أرجوكِ، مع الاشعارْ
في شفتيَ الصوتُ
وفي جرحي الملحُ،
وبين عيوني الأمطارْ

ويبقى الصوت حياً

ليلى العثمان

تقول الحكاية: ان ذلك الصوت الحزين الباكي كان ينساب عبر نسيم الليل من مكان ما. . ليطرق الآذان. . ينسكب فيها انسكاب الماء الحارق على الجسد. . يأتي موجعاً. . مترعاً بالألم. . فيه مزيج من الشكوى. . والابتهال. وينذر بحدة قد تتفجر يوماً فتصبح جنوناً يشق بكارة الحي الغافي دائماً على حكايات صغيرة.

هذا الصوت موال بدأ يُسمع في الليل، يفوح صداه مثقلاً بروائح الألم. وفي النهار رغم الضوضاء والصخب، يحسه كل من يتحرك وكأنه داخل أذنه. . يشقها ينتزعه من أشغاله اليومية، مابين اللحظة والأخرى، كأنه يذكره بأن الصوت ما يزال.

أصبح هذا الموال يقلق الصمت. . ويفجر التساؤلات وهو حزين شاكٍ لايفتأ يردد:

«قلبي على طُوير خَضرْ
شالوه من إيدي
ماشافيه العين لا
وما رضعه دويدي[1]
عيني عماها ملحها
والنار على خديدي
أصرخ وجمرٍ في الحشا
وينه ثرى وليدي.»

*

«يوم الجمعة ينفض شمل المصلين. يخرجون من المسجد كل يحمل مسبحته تسبقهم آيات الحمد والشكر، يتوزعون بين الدكاكين القريبة ثم يتفرقون متوجهين كل الى بيته. يمرون عبر الأزقة الطينية حيث تبدو النساء الكادحات عائدات من «ساحة الصفاء»[2] بعد نهار شاق، واحدة تحمل قفص الدجاج على رأسها. وتدب في سيرها، وشجار الدجاجات متواصل في القفص، وبعض الريش يتطاير حتى يلتصق «ببوشيتها»[3] الكالحة. وأخرى تحمل سلة مهترئة فارغة الا من بعض قشور بيض تكسر وتلون بلون الصفار الذي تجمد عليه. وأم خضر ـ يعرفها أهل الحي ـ تدس بقشتها المليئة بحاجيات النسوة، وغالباً ما يكون حجم البقشة في طريق العودة أصغر مما كان عليه حين خرجت في الصباح. وبائعة الباقلاء تهف على وجهها وقد اختارت ظلاً تحت الجدار. ولم يكن الطريق يخلو من همهمات. . وسلامات. . وأحاديث عابرة بين النسوة. وقد تتوقف إحداهن أم خضر لتفك بقشتها وسط الشارع لتتفرج على ماالديها من حاجات.

ويتراكض الأطفال بين النسوة والرجال. يتطاير غبار الطريق تحت اقدامهم. ويشوطون الحجارة التي قد تنفلت وتسقط في قدر الباقلاء، فتثور بائعته وتسب ولا من يسمع.

والبنيات الصغيرات على رؤوسهن تتربع «مطابق»[4] اللبن وهن قادمات من بيت أم علي. أو صرر الملابس الملونة لقادمات من بيت ـ أم عبيدي ـ الخياطة، وقد يتلاسن أحياناً مع بعض الصبية المهرجين.

تصب هذه الأفواج في الشارع الطويل، ومنه تتوزع عبر الطرقات الدافئة الضيقة العابقة بروائح الطعام. . والكاز. . وبخار التراب.

وكل من يمر عبر تلك الطرقات كان الصوت يتهادى اليه. . وكثيراً ما شوهد الناس وهم يرفعون رؤوسهم باحثين عن المصدر الذي يصل منه الى آذانهم ونوافذ بيوتهم، فتعلو وجوههم دهشة وحيرة! بينما السؤال يتوالى مع توالي الليالي والأيام: من صاحبة ذلك الصوت المتفجر ألماً بكلمات تؤكد نواح أم فقدت طفلها؟؟

*

لم يكن أحد ليعترف من الرجال حين يتحلقون في المسجد بعد صلاة العشاء بأن لهذا الصوت وجوداً. كأن كل واحد منهم

يخشى ان تُلصق به تهمة إيواء هذا النواح، لكن الفضول النسوى كان يوقف سير الأقدام التي كثيراً ماتحار أين تستقر! فمن كل فراغ يأتي الصوت ومن كل نافذة يخرج. . ومن كل حجر ينطق، حتى أن بعضهن أخذ يشيع أن «شيطاناً ما» يفعل هذا. . وبعضهن يؤكد وجود امرأة نائحة يستمعن الى غنائها حتى تبتل بوشياتهن بقطرات الدمع.

تقول أم خضر وهي تفك بقشتها في حوش أحد البيوت:

- كأن الصوت يأتي من بيت «فلان» فتضرب ام سليمان على صدرها الذي يكاد قفصه أن يشق الثوب:

- ويه! عنده زوجتان أراهما كل جمعة في السوق.

وتحرك ام خضر أناملها بشكل مروحة ثم تستغفر ربها ثلاثاً وتهمس:

- وعنده بنت عانس! الله أعلم. فتصفق أم سليمان كفاً بكف:

- لاحول ولاقوة الا بالله. . ولكن ياأم خضر هذه واحدة تنعي ولدها.

تنفض أم خضر عباءتها وتهب واقفة:

- الشكوى لله. والله لاندري ما هي السالفة.

وتخرج. . . تترك السؤال مطروحاً: تُرى! هل يأتي الصوت من بيت فلان حقاً؟؟ وتكاد المرأة تؤكد كلام أم خضر لتريح خاطرها. . لكن «عبدة»[5] بيت «أبو وزان» تهز قناعتها غير الكاملة حين تجيء في المساء لتوصل غرضاً! جلست وتجشأت فانتشرت في المكان رائحة فجل، فهفت أم سليمان بمهفتها وهي تزم شفتيها قرفاً:

- الله هداك يا «غروبة» كأنك أكلت عشر شدات من الفجل.

ابتسمت بخجل:

- والله صحيح ياأم سليمان. . رعيت اليوم بالفجل دون أن أدري. . وأنا في طريقي ظهراً من الدكان. . جاءني ذلك الصوت الشاكي. . تعوذت من الشيطان لأكمل طريقي، لكن الشيطان جبار، وسوس لي، من هنا الصوت، فأمشي. لكنه غاب حين وصلت وكأنه يأتي من الخلف ويهمس لي: من هنا. . فأتبعه. وأحس بالجوع فآكل من الفجل. ظللت ساعة وأكثر حتى كاد يؤذن االعصر ولا فائدة، الصوت يهرب إن لحقته. . ويلحقني أن تركته. . و , , قاطعتها أم سليمان:

- ما الذي يجبرك؟ غيرك فعل ما فعلت. . ولا أحد حتى الآن استطاع أن يعرف صاحبة الصوت أو مصدره.

فتفاخرت «غروبة» بصوت أبح:

- ويه. . يرحم والديك، بدأ الناس يتهامسون. وتفجر فضول ام سليمان بفرح:

- بماذا؟ من تهامس؟؟

تهربت غروبة من ذكر أي أسم:

- الناس. . أقصد بعضهم. . وحتى عمي «أبو وزان» سمعته يهمس أن الصوت يأتي من بيت «أبو شهاب».

ثم نفضت ثوبها: والله أعلم.

قالت أم سليمان:

- تقولين «أبو وزان» قال هذا؟

وانتشر رعب على وجه غروبة:

- الله يخليك ياأم سليمان. لاتقولي أنني تفوهت بهذا. . الله أعلم. . قلت لعمتي حين لامتني على تأخري ونقص الفجل الذي معي أنني كنت أدور وأبحث عن مصدر الصوت. وأنني فعلاً لم أتعرف أو أقنع بمكان.

- وماذا قالت؟

- سحبت الفجل من يدي بغيظ. وعند الغذاء سمعتها تحكي قصتي «لأبو وزّان»، وهنا همس بما قلته لك.

وعدتها أم سليمان بألا تنطق بما سمعت، وحين تركت غروبة حوش الدار، كانت أم سليمان تقف وفي خيالها خواطر، وصور، وتهيؤات، ثم مشت وهي تهمس لنفسها: الشكوى لله الشكوى لله. . سأخبر «ابو سليمان» بما قاله أبو وزّان

*

صارت الأغنية تتردد على أفواه النسوة وهن يخبزن خبز الرقاق. . أو يغسلن الثياب، حتى وهن يفركن القدور السوداء بالرمل. وانتقلت العدوى إلى الأطفال صبية وبنات، فأخذن يرددنها ليل نهار رغم صراخ آبائهن في وجوههن ووجوه أمهاتهن اللواتي يرددن الأغنية.

وأصبح الأمر اعتيادياً. . المارون يسمعون يبحثون، يعجزون. والنسوة بفضولهن يخترعن كل يوم حكاية، والرجال يستغفرون ويهربون من مناقشة الموضوع. حتى كاد الناس بعد أن يتجاهلوا الأمر. . أو ينسوه تماماً.

*

ذات صباح تعكرت السماء بالغبار الأحمر. كان ناصر يمسك بيد أخته وضحة، يقطعان الطريق من البيت الى المدرسة.

يوصلها أولاً ثم يكمل طريقه الى مدرسته ليعود بعد الانصراف ثانية، فيجدها تنتظره حاملة دفاترها، وباليد الأخرى عصا من الحلاوة تمصها بتلذذ، تعطي له نصفها ما أن يصل.

في ذلك الصباح تأخرا في النوم. . لذا كان يجرها من يدها راكضاً.

صرخت:

ـ لماذا تركض؟؟

ـ لقد تأخرنا. .

وتوسلت بصوت طفولي:

ـ لا تذهب من طريق الحوطة. . أريد أن أمر على الدكان.

كرر وهو يجرها:

ـ لقد تأخرنا. اشتري الحلوى من قرب المدرسة.

وبإصرار قالت:

ـ لا أريد. . لا أريد. .

صفعها صفعة خفيفة على وجهها. . وشدها الى الحوطة، يقطعانها الى الشارع الآخر.

كان ملح السماء الأحمر يزداد. . والهواء يتلاعب بأوراق الأكياس وبعض القاذورات، والحوطة خالية تماماً إلا من عنزة تُركت لترعى بعض الورق والفضلات. وهما يركضان رغم الحصى والعلب الفارغة. وفجأة هوت أخته منكفئة وصرخت:

ـ إنك تسحبني.

ـ لقد تأخرنا. هيا. . قومي.

وانحنى ليرفعها عن الأرض، فاصطدمت عيناه بكومة من التراب المبلل. وقد تبعثر بفعل سقوط أخته عليه رفعها. . نحاها جانباً، نظر اليها وتساءل:

ـ ماهذا؟

فصرخت فيه كأنها تود الأنتقام منه:

ـ هيا. لقد تأخرنا.

وضع سبابته على شفتيه:

ـ هص. لنر ماهذا أولاً.

فجأة عوى كلب، فارتجفت الصغيرة لكنه هدأها. . وجلس بقربها. . وأخذا يتأملان الكومة الرطبة. . وتساءلت العيون الأربع. تباعدت. . وتلاصقت. . ثم عادت تعانق كومة التراب.

مد يده. . أخذ ينبش الكومة فصاحت أخته بصوت مرتجف:

ـ لا. . لا ياناصر. . يمكن أن تكون حية.

هدأها:

ـ الحية لا تدفن نفسها هكذا.

ويده لا تزال تنبش. . وتنبش. حتى بدأت تغوص بعد ذلك. وإذ اصطدمت بشيء التفت الى أخته:

ـ وجدته.

شهقت:

ـ ماهو؟؟

ـ كنز:

فرحت:

ـ كنز؟ ذهب يعني!

قال وهو يكمل رفع التراب:

ـ ذهب. . فلوس. المهم وجدنا كنزا.

وحفر. . ثم مد كلتا يديه الصغيرتين، وانتشل صرة من القماش الأبيض. نفض عنها التراب ووضعها بينه وبين أخته:

ـ هيا. . فكي هذه الخيوط.

وانفرجت الصرة عن مشهد جعلهما يقفزان صارخين بصوت واحد: يُما. . يُما. .

تثلجت أطرافهما لبرهة. . والكلب الذي كان يعوي في آخر الحوطة أقترب. وأخذ يشم الصرة ويرفع رأسه نحوهما. . ثم يدور. . ويدور بينما عيناهما تتقاذفان الخوف والسؤال.

نطق أخيراً بكلمات عوجاء:

ـ هذا ولد.

هزت رأسها بإيجاب، ولمح دمعة على خدها تلونت بلون «الطوز»[6] الأحمر.

طرد الكلب بحركة من يده. . ولما لم يتحرك أمسك بعلبة فارغة قذفه بها. . ثم بعصا. لحقه حتى ابتعد قليلاً وعاد الى أخته التي مدت أصابعها تتلمس جسد الطفل الطري. وحين دنا منها سحبت يدها خجلى. فأخذ بدوره يتفحص الطفل. يشد ساقيه ويديه. . وقال:

ـ هذا ولد ميت. . ولكن!

وبكت:

ـ واي. . أنا خائفة. . هنا يدفنون الأموات؟؟

لامس كفها الصغير ليزيل بعض هلعها:

ـ لا. . يدفنونهم في المقبرة.

وأشارت بإصبعها:

ـ وهذا؟؟

ـ لا أدري.

ثم انكفأ يلف الطفل بقماشه، وغير من الصبية والبنات بدأوا يهرعون عبر باب الحوطة. يقتربون.. يقتربون.. وقبل أن يكمل وضع الطفل في حفرته كانوا يتحلقون حوله متسائلين..

لكنه صرخ فيهم:

ـ أبتعدوا.. لا عليكم من هذا الأمر.

وثار صراخ الأولاد.. ثم امتدت يد أحدهم لتشد «ناصر» من فوق التراب.. وتسحب الصرة البيضاء وتفتحها أمام أعين الجماعة التي ما كادت ترى المشهد حتى تطايرت رعباً. وتراكضوا إلى بيوتهم ليعلنوا الخبر. فشد على يد أخته.. وألوى راكضاً هو الآخر ناسياً المدرسة التي خرج إليها مسرعاً هذا الصباح.

*

سرى الخبر سريان النار في الهشيم. وخلال وقت قليل كانت الحوطة تعج بعشرات الرجال والنسوة وبعض الصبية الحفاة في دشاديش النوم المقلمة القصيرة يفركون أعينهم التي لم تشبع من النوم.

أخذ بعض الرجال يهش الجموع، لكن الجموع تبتعد من جهة لتزدحم من جهة أخرى. وبدأ شجار بعض الصبية، وكأن ثأراً قديماً قد استفاق فجأة بينهم. بينما تقرص أفخاذهم وزنودهم أصابع الأمهات اللواتي يردن أن يسمعن كل كلمة ينطق بها الرجال المتحلقون حول جثة الطفل التي أصبحت مشاعة لكل الأعين.

قال أحدهم:

ـ نواريها التراب.

اعترض آخر:

ـ هذه ليست مقبرة.

تنهد ثالث وتعوذ:

ـ من الذي فعل هذه الفعلة؟

صرخ صوت:

ـ أقسم أنه «ابن حرام» أرادوا التخلص منه!

هدأه رجل:

ـ سم بالرحمن. لا تقسم قبل أن تعرف الحقيقة لكنه احتد اكثر:

ـ حقيقة.. أية حقيقة؟

وأشار بيده الى الجثة وأكمل:

ـ الحقيقة أمامك.. ولست اعمى.. طفل ميت مدفون في حوطة.

عاد يهدئه:

ـ صحيح.. صحيح.. لكن يمكن!!

ـ لايمكن.. و يصير.. هذه فضيحة تتوارى وتنكشف.

كان الغبار الأحمر قد تزايد، والهواء يرتفع ويهبط فيحمل معه الورق.. وبقايا القمامات. حتى عباءات النسوة بدأت تتطاير، ولمح أحدهم ساق امرأة فاقترب منهما:

ـ أنت.. خذي ولدك وارجعي الى بيتك.. ولم ينته حتى كان لسانها ينفلت بالصراخ:

ـ ألم تجد غيري؟ كل هؤلاء ـ وأشارت بشكل نصف دائرة ـ كلهن ولاتجد غيري.. أم أنني واحدة من أهل بيتك لتتحكم بي؟

حمل الرجل نفسه وابتعد يهز رأسه.

اخيرا جاء صوت أبو يوسف.. الرجل التقي:

ـ ياجماعة الخير! صلوا على النبي. نحمل الطفل إلى «الدختر»[7] أو الى «الأمن العام» ونسلمه هناك والحكومة تتصرف. وتدخل أحدهم:

ـ لماذا لاندفنه يا «أبو يوسف» وأحدنا يخبر الحكومة. حرام ان نحمل جثة الطفل بهذا الشكل. وافقت عدة أصوات:

ـ هذا أفضل.. هذا رأي معقول.

وتلفت «أبو يوسف» يستعرض الجموع.. والصغار وأشار:

ـ وهؤلاء الناس! هل سيتركون الأمر بسلام:

ـ صدقت يا «أبو يوسف» صدقت.. صدقت.. همهمات انطلقت، وكل وجه يستعرض الوجوه الأخرى. وأبو يوسف يقترح:

ـ هل يتكفل أحدكم بالذهاب الى الحكومة.. وآخر بحراسة الجثة؟ أما أنتم....

وشق طريقه بين الناس:

ـ أرجوكم.. كل الى بيته.

وحين لمح وجوه بعض الأولاد الكبار صرخ فيهم تراكض بعضهم بينما ردد باقون:

ـ الدنيا «طوز» عمي بو يوسف.

هشهم:

ـ زين.. زين.. ياالله. كل واحد على بيته.

تفرق الجمع.. بقي اثنان قرب الجثة التي واروها التراب،

وانسحب ثلاثة في طريقهم الى التبليغ.

لم تتفرق النسوة.. سرن جماعات.. وأحاديثهن تتطاير مع تطاير الغبار والقاذورات.. وكل واحدة تتساءل:

- هل يكون الطفل ابن فلانة.. أو فلانة.. أو فلانة.ففي الحي المجاور نساء معروفات! لم لا تكون إحداهن قد أرادت الخلاص من الطفل؟

وتساءلت أخرى:

- ولكن! لماذا في الحوطة.. لماذا لم تدفنه في حوش بيتها؟

- شيء عجيب. هذه حكاية لم تخطر على البال! ولكني أؤكد انه ابن حرام كما قالوا، وإلا لما تخلصوا منه.

سخرت واحدة:

- كأنك ترين ابن حرام لأول مرة! كم من طفل وجدوه مع «مشيمته» في «البلدية» بين الأوساخ

- صحيح.. لكن هذا ميت.. وربما مخنوق!

- الخوف.. الخوف ياأم حمد.. أو..

التفتت إحداهن إليها:

- أو ماذا؟

- الله أعلم.. ربما يكون ابن عائلة!!

- وضعت النسوة أكفهن مفروشات فوق رؤوسهن ورددن:

- الله اكبر.. الله أكبر.

وشهقت واحدة بصوت عال:

- ياجماعة.. تذكرت.. أينكن عن الصوت؟؟

- أي صوت؟ ماذا تقولين؟

انطلقت التساؤلات من كل الألسنة بفضول، وكأنها تهز من جهلهن. قالت المرأة:

- اي صوت؟؟ كأنكن نسيتن!

وأخذت تردد:

«قلبي على طوير خضر..

شالوه من ايدي....»

وقاطعتها إحداهن محتدة:

- بس.. هذا غباء.. الصوت الذي نسمعه صار له شهور..

اعترضتها اخرى:

- ما المانع ان تكون أم الطفل؟

عادت الأولى تدافع عن وجهة نظرها بذكاء تفخر به:

- لقد رأيتن الطفل! هذا مدفون جديد.. وذلك الصوت قديم.. فهل تبقى جثة الطفل سليمة هكذا؟؟

ساد صمت.. كأنه كل واحدة تلغى غباء ها..

وتهامسن:

- صدقت.. صدقت

عادت الأولى وكأنها تريد أن تعيد ثقتهن بأنفسهن

- كلامكن عن الصوت صحيح.. والله أعلم.. ربما أخذوا من صاحبته الطفل عنوة.. ودفنوه.. لكنه على اية حال ليس هذا الطفل.. هذا له أم أخرى أرادت التخلص منه.. ومن يدري ربما أهلها... ثم ضحكت:

- ومن يدري أيضا.. ربما غداً نسمع أغنية أخرى قالت إحداهن وبوشيتها تلتصق بفمها:

- إن كانت له أم مفدورة.. فما ان نسمع حتى تهرع الى المكان.. أما إن.. وأكملت أخرى:

- إن كانت هي وأهلها الذين تخلصوا منه فلن تتحرك

- غداً نسمع الأخبار.

قالت واحدة بحسرة:

- من أين ياحسرة! الحكومة ستأخذه وتدفنه وتضيع قصته كما ضاعت قصص أخرى قبله.

*

ولم يكن مقدراً أن تنام هذه الحكاية كما نامت قبلها حكايات. فحين كان المارة يسمعون بكاء طفل في أماكن البلدية المنتشرة في الأحياء.. أو عند ابواب المساجد.. أو في السوق يجدون طفلاً في «زبيل»[8] تثور الأقاويل.. تلمع الشائعات ثم تصدأ بعد ذلك وينام عليها الغبار والنسيان.

*

استيقظت الآذان وصدى الصوت النائح يشق المسافات، يعبر الى الوجدان، يهز النوم الراقد في الأجفان.. ومنذ كبر المؤذن داعياً لصلاة الفجر كانت الأغنية الحزينة تنطلق كصلاة تشق رقعة السماء التي هدأ نزيفها الأحمر. لم يعد الصوت وهماً أجرد.. ولم تعد الأغنية مجرد صدى.. إنها حقيقة تؤكد نفسها اليوم، وتمزق شرايين الصباح المتنفس بعد ليلة طال فيها السهر.. وكثرت الأقاويل.. والتخمينات.

نفض الناس عنهم دبق الأجساد، والرجال في طريقهم الى المسجد تغيرت خطوتهم.. ساروا باتجاه الصوت الذي تأكدوا أنه حي يصرخ من حولهم.. ويقترب كلما اقتربوا.. وسحبت

النسوة عباءاتهن وخرجن، يلتقي فوج بآخر، يلحق بهن الأطفال والصبية. . والرضع على الأذرع لم يغتسلوا من بولهم بعد. . وربما لم يرضعوا. الصباح يحمل الرنة الحزينة. . لا يسمع سواها، وسوى صوت الأقدام. يحذف أحدها علبة مبعوجة فتئن ثم تخرس. وقدم يحذف عصا فتطير مستغيثة. . وخبطت قدم في «بران» أحد الصبية. . فسحق نعل حذائه على التراب الخشن، وفاحت رائحته القديمة، فابتعد الناس مهرولين كمن تلحقهم عصا إبليس. . والصوت يقترب. . ويقترب كلما دنوا من الحوطة.

وعند بابها توقف الجمع. . كان الصوت راقداً فيها. . عارياً هذه المرة. . يؤكد حقيقته بنواح مذبوح.

اندفع الفوج. . وعلى التراب الرطب. . كان جسدها ملقى. . عباءتها تنسدل عن نصفها العلوي فتبدو جديلتان فاحمتان تمتزجان بالتراب. . وصوتها يمتزج بدمعه، جباراً كأنه يعنف هذا العالم الراقد تحت جذور الخوف وأتربة النهارات المرة المتعاقبه.

لم تجرؤ امرأة من قبل أن تعلن عن نفسها واليوم! ها هي قد انكبت على القبر الفارغ! نبشته بأظافرها. . مزقت رمله. . وطحنت حصاه وحين لم تجده فاح عواؤها البائس.

ورددت الأغنية التي ربما كانت لأم مفجوعة قبلها. . أو لأمهات توأد قلوبهن في الليل تحت تراب الأرصفة الشرهة للحم الخطايا الدائمة انكفأ رجلان. . رفع أحدهما العباءة ليستر وجهها. . وأمسك الآخر بذراعيها ليقتلعها من على التراب. . لكنها التصقت بالأرض التصاقاً يتحدى الأذرع القوية الممتدة. . غرست كفيها في القبر المفتوح وصرخت:

- دعوني. . أموت لقد قتلوه.

لم يكن هم الرجال مسلطاً على معرفة المرأة فهم حتى لو شاهدوا وجهها تحت أشعة الشمس المشرقة لما عرفوها. . لكن فضول النساء كان يغلي. . كل تريد ان تلمح ولو طرفاً عيناً. . أو شفّة أو خداً. . لعلهن يحدسن من تكون.

لكنها لا ترفع وجهاً. . ولا تشعر بوجودمن حولها. . لاتحسّ بالفضول القاتل المطل من العيون، لا ترى حولها الا اشباحاً لأيد مزقت البارحة قلبها. . واختطفت الطفل من بين فخذين استسلما للعشق ذلت ليلة.

تجذرت المرأة في الأرض. . تسكب عصارة الروح الجريحة. . وتنبع آهاتها كما تنبع نافورة دم من أرض داستها أقدام دخيلة نجسة. . وصوتها يعلو. . وينخفض مبللاً بالأسى. . ممزوجاً بنغمات كأنها حد السيف يذبح سامعيه.

«أصرخ وجمرٍ في الحشا. .

هذا ثرى وليدي

هذا. . ثرى وليدي.»

وتهطل دموع الرجال الذين يحاولون انتشالها. . لكن الجسد ثقيل. . كأنها آلاف الرجال، والأتربة والحصى دفنت فيه.

*

كان النهار قد شعشع. . جدائل باهتة بلون الوجوه. . ونواح النسوة. . يتقاطر. . كل تقف في مكانها تغطي صفحة الوجه ببوشية سوداء رطبة. لم تعد واحدة تبحث بين الفوج عن شبر تطل منه لتتعرف وجه المرأة. كان الحزن قد تدفق الى صدورهن. فمات فيها الفضول. . ماذا يهم ان يعرف وجه المرأة؟ كان الغضب يلازم أنات البكاء. . يود لو يصرخ في وجوه الرجال المتحلقين. . أن يشير بالأصابع! أن ينفلت كما تنفلت أنات المرأة! وكما انفلتت جدائلها السوداء تتعفر بتراب الأرض. . بملحهم الذي رش على جثة الطفل. . وكانت العيون تتساءل: أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعل وزرع البذرة؟؟ لماذا لايأتي كما جاءت!! ولا يبكي. . كما تبكي. . ويمزق. . كما تتمزق جوارحها؟؟ لكن الغضب لا يخرج. . والصرخة حبيسة تخشى الانفلات لترتاح من ثقل سنوات الصمت.

حاولت إحداهن أن تشق طريقها. . وتقترب حاملة طفلها الرضيع. . ودت لو تمديدها به إليها. . وتستحلفها بالله:

- خذي. . هذا هو ابنك. . لم يمت.

لكن الخوف المنسوج كخيوط العمكبوت أوقف المحاولة. . وكذلك الصرخة الراوية التي ارتعد لها الفوج كله. . واستفاقت منه عيون الرضع النائمة.

صرخة المرأة مزقت وجه الفجر المتفتح. . ثم ارتدت سكين شقت الصدر الذي تمزق ثوبه. . وانكفأت بلا حراك.

*

حين تفرقت الجموع تسحب خطاها بحزن تحمل عشار

طريقهـا الـذي ما استطـاعت جدائـل الشمس أن تنيـره. . كانت تتهـادى الى الأسمـاع تلك الأغنيـة! حزينـة. . لاتـزال. . لكنها شديدة الوقع. . تخترق الآذان وكأنها تطرقها بآلاف المطارق. . توقظ فيها شيئاً. . تذكر ان الصوت حيّ. . وأنه. . سيبقى.

*

وتقول الحكاية أنهم حين جاءوا ليحملوا جثة المرأة. . وجدوا حليب ثدييها المكتنزين يصب في القبر. . ويروي التراب. دفنـوهـا. . دفنـوا سراً عاش بصـدرها. . ومات معها. لا أحد يعرف الحكـايـة. . وحـدها فقط كانت تعرفها. ولو بقيت عيناها مشرقتين على هذا الأفق الجاحد لروت حكايتها التي تقول. . . . . .24/3/83.

اشارات.

1 ـ دويدي ← تصغير لكلمة ديد ومعناها ثدي.
2 ـ ساحة الصفاة ← ساحة رئيسية في مدينة الكويت.
3 ـ بوستية ← غطاء الوجه للنساء ولونه من لون العباءة.
4 ـ مطابق ← جمع ـ مُطبق ـ وهو وعاء خاص لوضع اللبن فيه.
5 ـ عبده ← خادمة مملوكة.
6 ـ الطوز ← أيام الغبار الحمراء.
7 ـ الدختر ← الطبيب.
8 ـ زبيل ← قُفه.

الشاعر العربي واللغوي العربي

بقلم: المستشرق الأنكليزي هاملتون أ. ر. كب

ترجمة
د. عناد غزوان
كلية الآداب / جامعة بغداد

ان من بين إنجازات (إكَنز كَولدزيهر Agnaz Goldziher العديدة، التي عمقت وأغنت الفهم الغربي للثقافة العربية، والمعروفة كثيراً بين الطلبة والدارسين كافة، دراسته للصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي.(1) ونظراً لأن هذه الدراسة مخصصة، في الأصل، لتحليل وجهة نظر نقاد الأدب حول «المحدث» أي شعراء، عصر ما بعد الاسلام، والمتأخرين منهم، فإنها تتبع التطور التدريجي في معايير الحكم منذ أقدم وجهة نظر لغوية في قدرة الشعراء الجاهليين التي لا تضاهى الى آخر تقدير جمالي aesthetic appreciation،(2) للمحدث والشعر المعاصر له. فالدراسة قد أشارت، في الوقت نفسه، الى أن وجهة النظر القديمة لم تستمر لتجد لها تأييداً بين «السلفيين ـ أو الرجوعيين reactionaries» فحسب، بل بقيت وجهة النظر المقبولة عامة لكل «المجتمع الاسلامي المثقف وعلى وجه الخصوص للعرب والشرق».

إن العرض العام لمناقشة (كَولدزيهر) لايدع مجالاً للشك فيه. بيد أنه يتطلب إضافات وربما تصويبات من ناحيتين. قد يدهش القارىء بحقيقة أن موقف الشعراء أنفسهم نحو حجج اللغويين ذو مكانة ثانوية في الدراسة، فالانطباع العام الذي حاول (كَولدزيهر) توصيله، هو ان الشعراء قد انشغلوا، باهتمام، في صراع فاشل ليتحرروا من القيود التي وضعها اللغويون أمامهم، ليفيدوهم بها في محاكاة القصيدة الجاهلية. لاشك في ان قوة اللغويين في مثل هذا التأثير كانت واضحة «بصورة كلية». إن مثل هذه الاراء للغويين كان لزاماً ان ينصرف تأثيرها باتجاه الفن الشعري الجديد وبنشاطات الشعراء المعاصرين ـ المحدثين ـ طالما ان الأخيرين هم في أغلب الأحيان كانوا واقعين تحت رحمة المثقفين بالنسبة لنتاجاتهم الشعرية، وان المثقفين كانوا قادرين على التأثير في الرأي العام ـ حتى وان لم يكونوا دائماً على اتفاق مع ذوق النقاد ـ مع أو ضد الشعراء البارزين. في حين عُد شعراء العصر الجاهلي أمثلة كلاسيكية دونما فحص وتدقيق لشعرهم، وان على الشعراء المحدثين التوسل بالسماح لهم بالتحرر من حكم اللغويين الصارم في تقدير شعرهم أو تقويمه.(2)

إن هذا التأكيد، على أية حال، لايستند كثيراً على حجة مستمدة من النصوص المستشهد بها لتصوير ذلك.(3) ولا على الحقيقة المعروفة التي تذهب الى ان شعراء العصور التالية مهما كانوا مشهورين او مغمورين، استمروا في نظم قصائدهم الرسمية مقلدين بها البناء العام للقصيدة القديمة وبعد، فليس ثمة حاجة، كما يستمر (كَولدزيهر) نفسه ليرينا ذلك، الى الأمثلة

التي انتقد وهجا فيها الشعراء المشهورون من الفرزدق الى المتنبي، موضوع النسيب التقليدي بذكرياته الحزينة على الاطلال المهجورة، مع أنهم أنفسهم في قصائدهم كانوا، في الغالب، ان لم يكونوا عموماً يقلدون الأساليب الموروثة.

إن هذا التناقض الظاهر، كما يبدو، هو الذي يدعو الى بحث واستقصاء آخر خارج نطاق الزاوية اللغوية الشكلية. ويبدو لي أن الافتراض الناشىء في الأصل من ضرورة استرضاء اللغويين، يتعذر ـ الدفاع عنه، في ضوء سعة النتاج وشعبية «الشعر الجديد ـ المحدث ـ mew poetry» بين كل طبقات المجتمع، ومن بينها عدد من أشد نقاد الأدب تأثيراً في الآخرين. ولكن علينا أن نبين بعض الفروق قبل المضي في التفاصيل. لايقف الشعراء كلهم في مستوى واحد. فيجب تمييز الشعراء الفحول اولاً من المجموعة الكبيرة من الناظمين، وخاصة الناظمين العلماء الذين يسمي العرب نظمهم «بشعر العلماء» وهم على الرغم من امتلاكهم الموهبة على النظم، يبقون مقلدين. وهؤلاء دون أدنى ريب، لغويون قد خضعوا للقاعدة اللغوية، ولكنهم ليسوا ضمن طبقة الشعراء الذين نتعامل معهم في هذا البحث. فإن بين الشعراء الفحول درجات متفاوتة من الارتباط بالموروث العربي من جهة أخرى، وخاصة بين الشعراء المتأخرين، حين بدأت الحضارة الاسلامية تخرج من أرضيتها الصحراوية القديمة وأصلها العربي الصافي في كل من العرق والموروث، صار هؤلاء الشعراء ضعفاء يعتمدون، الى مدى بعيد، على مصادر أخرى للالهام الشعري.

ومن أجل تحديد الموضوع في الوقت الحاضر، على اولئك الشعراء الحقيقيين الذين مازالوا يرون في الموروث العربي مصدراً حياً لالهامهم الشعري، فإن بقاء القصيدة التقليدية يحتاج الى استقصاء وبحث من ناحيتين: الناحية الجمالية - Aesthetic والاجتماعية ـ Sociological ولكن من الضروري علينا، اولاً توضيح المقصود بـ «القصيدة التقليدية». فالقصائد، حتى في الشعر العربي قبل الأسلام، تختلف بوضوح في بنائها ومحتوياتها، فالنظام المثالي (أي البناء الفني للقصيدة) الذي وصفه كل من الكتاب العرب والعلماء المحدثين، لايعدو اكثر من كونه تعميماً شاملاً. فلم يكن مطلب النقاد العرب الأوائل من الشعراء وجوب تضمينهم في قصائدهم أوصاف الناقة أو رحلات الصحراء ومشاهد الصيد ومجالس الشرب والغناء أو العواصف الرعدية، علماً ان هذه الموضوعات هي الأغراض التي تؤلف ذخيرة الشعراء القدماء، بل عليهم ملاحظة التوزيع العام للموضوعات والمقاطع الشائعة والمعروفة في غالبية القصائد القديمة. ولعل من سوء الحظ ان تكون أكثر الخصائص إبانة، واكثرها شيوعاً بين القصائد القديمة (باستثناء بعض الاختلافات) هي أنها كانت تستهل بالنسيب، او موضوع الحب الباكي، الأمر الذي جعل المناقشة كلها تميل الى ان تتبلور حول النسيب.

ان الأهمية الأولى الجديرة بالملاحظة، في الحديث عن النسيب، هي انه شيء يختلف تماماً عن المضمون الغزلي Erotic Theme فالحالة النفسية التي يعبر عنها النسيب هي الحسرة، والحس المتوهج، والشاعر حين يتذكرها انما لتتوهج حسرته الأنية فتصير شديدة وحادة. وانه من الطبيعي جداً لشعراء الصحراء القدامى أن يجدوا في زياراتهم المتكررة للأطلال فرصة مناسبة لاستحضار مثل ذلك الشعور بالحسرة والألم، وان خصوصية الميل العربي الى تتبع السبيل المألوفة أدت الى تكوين هذا المضمون الذي بولغ فيه فيما بعد.

ومهما يكن من شكلية هذا المضمون (النسيب). فإنه يتضمن وظيفة جمالية فريدة، ليس في وضعه الأصلي فحسب بل في الشعر المتأخر عنه أيضاً. ومهما تكن الضرورة ملحة وقوية لبعض مثل تلك المقدمات بالنسبة الى القصيدة التقليدية، فإن هذه المقدمات تظهر بوضوح تام في أعمال الشعراء العظام في العصور اللاحقة، اكثر من اضطرادها في بقايا الشكل القديم للنسيب. وانه لبعيد عن الحقيقة القول بأن هؤلاء الشعراء كانوا مقيدين بالتقاليد الشعرية القديمة. فإننا نجدهم دائماً يستهلون قصائدهم بأنواع مختلفة تماماً من مواقف ومناسبات النسيب التي لا علاقة لها بالشكل الصحراوي له، بيد ان وجود هذه الخاصية المشتركة بين النسيبين (بين الشعراء) تدل على أنهم قد احتفظوا بشعورهم الخاص بالحسرة والأسى نفسه، فالمتنبي على سبيل المثال يستعمل النسيب القائم على استعادة ذكريات أيام صباه أو شبابه في الكوفة، حتى في فهمه المجرد للفراق في بعض الأحيان. والأكثر إثارة واستغراباً هو غياب «الاطلال» نسبياً من ديوان أبي فراس الحمداني. فلم تظهر تلك الأطلال في ديوانه الا ست مرات فقط،[4] ومع ذلك فأبو فراس لم يبدأ أية قصيدة متقنة دونما دموع وشكوى بسبب فراقه عن حبيبته او بسبب تباريح الحب والآلام الأخرى كالأسى الذي يبديه نحو البيت العلوي. وهذه إشارة متميزة جداً طالما ان أبا فراس ليس بأشد أغلب شعراء العصر العباسي المشهورين عفوية فحسب، بل لأنه في

أصل نشأته، وأسلوب حياته وميوله، يعد أقربهم ارتباطاً بشعراء الصحراء القدامى، وهو الشاعر الوحيد الذي يمكن أن يكون مؤهلاً لحمل لقب «فحل» بمعناها الاصطلاحي المعروف بين النقاد اللغويين.

إن مثل هذه «الأشكال الحديثة» للنسيب التي تدعى اصطلاحياً بالتشبيب، لم تحمل معها مضمون النسيب، بل حملت معها الوظيفة الجمالية. - Aesthetic Function للمضمون القديم وفي مثل هذه الحالة فإنها قد تسمى تقليدية، بيد ان الالتزام بها الذي لم يظهر في شعر المدن المتطور فحسب، بل في الشعر الشائع الى العصور الحديثة، كما لاحظ ذلك (كولدزيهر) نفسه[5] قد يقود الى نتيجة واحدة وهي ان النسيب الحزين او «مضمون الحزن والاسى» ليست من الأغراض المصطنعة في الشعر العربي، ولكنه قد لعب دوراً حقيقياً في التوافق النفسي للشاعر العربي ولمستمعيه أيضاً. وهذا الاستنتاج هو أقصى ما يمكن أن يصل اليه طالب الأدب اعتماداً على الحجة الخارجية. ان الطبيعة الدقيقة للعقدة النفسية، خارج نطاق حدود هذه الظاهرة، هي موضوع متروك لباحثين آخرين.

حتى ولو قبل الرأي القائل إن مضمون النسيب في معناه الواسع، ذو وظيفة في الشعر العربي، فإنه مازال يحثنا على الاعتقاد بأن ديمومته في بناء الشعر قبل الاسلام وعلاقته بأطلال الصحراء، هو حالة صافية من التقليد والمحاكاة. ومهما قيل بخصوص هذا الأمر، فالتقليد مسموح به عند الشعراء المثقفين مهما كان متغايراً بينهم. بيد أنه في التعامل مع الشعراء العرب الذين ينشدون شعرهم لمستمعين عرب، ثمة مبدأ مهم جداً يدخل في روح الموضوع، ذلك هو علاقة العرب النفسية وموقفهم من عادات وتقاليد الصحراء مهما طال استقرارهم أو تمدنهم. فثمة تطور سريع في الملاحظة الاجتماعية التي تلقي ضوءاً على الفتنة الدائمة التي مارستها الحياة البدوية القديمة في التأثير على فكر وخيال العرب في كل مراحل التطور. فهي ليست مجرد قضية استذكارات تاريخية فحسب، بل هي حنين فريد من نوعه الى الصحراء (الوطن الأم)، فالبدوي استمر يزود أنماط العيش من خلال التغييرات التي طرأت على واقعه من أجل خصيصتين اعتقد أنهما أساسيتان لطريقة العرب في الحياة: الأولى الاعجاب الشديد باللغة العربية، ينبوع العاطفة والاحساس الفنيين في العربية كلها. وايمان اللغويين، مهما بولغ في تفاصيله، المبني على حقيقة دامغة وهي ان اكثر الكلام العربي إقناعاً في نوعيته الجمالية، وأغلبه صحة بلغة البناء الصرفي، هو وليد الصحراء دائماً عدا القرآن. والثانية هي أن القيم البطولية الصحراوية قد زودت العرب بالمثل الاجتماعية والانسانية التي التزموا بها التزاماً فريداً من نوعه. والملاحظة الأخيرة هي من الشيوع بمكان لدرجة لا تحتاج فيها الى مزيد من التفصيل؛ ولعل أحدث وأروع ماكتب في هذا الموضوع يمكن العثور عليه في كتاب المسيو (روبرت مونتان) الموسوم بـ «حضارة الصحراء Lacivilisation du Desert»[6].

وفي ضوء هذه الحقائق، فإن محافظة الشعراء في التعلق بالتقاليد والأشكال الشعرية الصحراوية يجب ان تقوّم، فالشاعر هو الشخص الوحيد الذي يتأثر بشدةٍ، من خلال طبيعته ذاتها، بالمؤثرات العاطفية الخارجية المعروفة بين كل العرب، ففي لغته، واختياره الألفاظ للتعبير لايعمل اكثر من الأحتفاظ بتلك القيم والخصائص للغة الصحراء التي يعتز بها العرب جميعاً باعتبارها إرثهم الخالد الذي استمدوا منه مثلهم في جماليات اللغة، ومن التأثيرات التي تحدد نشاطه الشعري الخاص وتثير في نفوس مستمعيه ردود أفعال عاطفية متصلة، فإن الحنين الى الصحراء وما تثيره من ذكريات ـ مهما كانت تقليدية أو رومانسية هو في الغالب من أقوى التأثيرات العاطفية التي لا تضاهى في حياة الشاعر.

فالقصيدة، من هذه الناحية، لاعلاقة لها بالذاتية أو التأثرية المستوحاة من الشعر الغربي، فالشاعر العربي، بلاريب، محظور عليه التعبير عن مشاعره الشخصية ومواقفه بشكل قطعة شعرية.[7] بيد أن القصيدة قضية مختلفة أخرى (عن القطعة). ورب قائل يقول إن في هذه القصائد التقليدية، غالباً ما يمارس الشاعر وظيفة دينية (كهنوتية)، ليس مجرد التعبير فحسب، ولكن لتجديد وتقوية روابط اللغة، والشعور والصورة (أو الخيال) حيث يرتبط كل جيل لاحق من العرب بتراثه الصحراوي. أما اولئك الذين ماعاد التراث الصحراوي يحمل أي معنى او جاذبية بالنسبة لهم، فإن مثل هذا الشعر قد يبدو محض تقليد، وان مضامينه قديمة جداً.

أليست هذه هي نظرة اللغويين حين أدركوا وكونوا في ضوئها معيارهم للشعر الأصيل بطريقتهم الجازمة (الدوغماتية) والأحادية الجانب؟ فالمناقشات حول النسيب هي، على نطاق واسع، شكلية، وهي كغيرها من المناقشات والمنازعات تميل الى صرف الانتباه عن القضايا الجوهرية. ففي القرون الأسلامية

الأولى، أدى كل من الشاعر واللغوي، بطرائقهما المختلفة، الأهداف نفسها وتقاسما المثل نفسها. وإن وجد صراع بينهما، فسيبقى الشاعر العربي واللغوي العربي حليفين طبيعيين وقريبين من بعضهما في الصراع الدائم الذي كان يشن ضد فساد اللسان العربي النبيل والحط من قيمة الفضائل العربية الشريفة. ان يقظة الأسس النفسية التي دعمت هذا التحالف، تحت تأثير الدين حيناً، ونتيجة للتغيير العرقي والبناء الاجتماعي في العالم العربي حينا آخر في العصور اللاحقة، كانت في صالح ظهور نوع متميز من النقد المعتمد كثيراً على معايير جمالية ذاتية Subjective Aesthetic Criteria.

بيد أن وجهة النظر القديمة (أي التقليدية) بقيت مستمرة بين العرب وبقيت محتفظة بنفوذها في أقل تقدير. لا أشك في أنه لو عاش (كَولدزيهر) ليرى استخدام المنهج السوسيولوجي (الاجتماعي) في دراسة الثقافة العربية، لكان أول من يقدر تأثيره في القضايا (والأسئلة) التي أثارها وعرضها للمناقشة.

[هذا البحث منشور في مجلة مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية في جامعة لندن، المجلد (12) الجزء الثالث والرابع ص 574 ـ ص 578، لندن، 1948].

• الهوامش

1) Alte und Neue Poesie in Urtheile der arablscken Kritiker Abhandlungen Zur Philologie, Erster Theil (Leiden, 1896), PP. 122-174. وقد لخص ر. أ. نيكلسون مناقشة كَولدزيهر في كتابه: تاريخ العرب الأدبي، في بداية الفصل السابع.

R. A. Nicholson, Aliterary History of the Arabs, Chapter VII

2) المصدر نفسه، ص 140.

3) ان هذه الأمثلة، ليست كافية في الواقع. فقد روي في كتاب (الأغاني، جـ 17، ص 16، ط بولاق): «... قال دار بين الخليل بن أحمد وبين ابن مناذر كلام، فقال له الخليل إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي وأنا سكان السفينة ان قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم والا كسدتم. فقال ابن مناذر: والله لأقولن في الخليفة قصيدة امتدحه بها ولا احتاج اليك فيها عنده ولا الى غيرك...» (المترجم). ولكن (كَولدزيهر) أغفل ان يضيف بان الشاعر الذي تحدى الخليل بنجاح مثير، هو الشاعر نفسه الذي توسل الى أبي عبيدة ان يحكم على شعره دون تحيز او تعصب (Parti Pris).

4) ولعل الاتقان البارع يظهر في مطلع القصيدة:

أما الخليط فمتهم أو منجد فاذرف فمالك غير دمعك منجد (ط. الدهان، بيروت، 1944، رقم 92). وقد وصفت هذه القصيدة بالمحبرة (انظر: كَولدزيهر، المصدر نفسه، ص 129) وقد نظمها الشاعر اعتزازاً بذكرى أبي تمام (السطر: 24 ـ 25).

5) المصدر السابق، ص 126 ـ 127.

6) Hachette, 1947.

وانظر ايضاً: أ. هـ. حوراني، سوريا ولبنان، (1946)، ص 64: «منح الاسلام المجتمع السوري التقليدي، عقيدته الراسخة، ودستوره الأخلاقي الواضح، ونظامه السياسي، أما لغته، وأدبه وصوره عن البطولة والسؤدد الانساني، فقد جاءته من الصحراء العربية».

7) وتجدر الاشارة هنا الى ان هجمات أبي نواس ضد القبائل المضرية وسخريته اللاذعة المقصودة ضد النسيب (كَولدزيهر المصدر السابق، ص 144 ـ 145) يجب ملاحظتها في قصائده الخمرية (خمرياته) وينبغي ان يحكم عليها حسب ذلك السياق.

دُو فُـــــو

ترجمة: حسب الشيخ جعفر

- تعريف -

يظـل دوفو، عبـر التـاريـخ الشعري الصيني المديد، من اكثر الشعراء أهمية في الأدب الصيني. بل ان هناك من النقاد الصينيين من يعتبره، مع صديقه الشاعر الكبير لي بو، أبرز الأسماء مكانة في الشعر الصيني. ان عظمته في فهمه العميق لتراث امته وفي قدرته على التجديد والاتجاه بالشعر الى آفاق رحبه جديدة.

ولـد دو فو عام 712 في قضـاء غون من اقليم خينـان وكـان ابـوه موظفـاً. ومثـل غيـره من أبناء الموظفين تلقى تعليمه التقليدي في منـزلـه. كانت الـرحلات الطويلة والتجول بين الاقاليم المتباعدة تجربة لابد من أن يعيشها الشعراء في الصين وفي اليابان القديمة ايضـا، ففي التـاسعـة عشـرة من عمـره بدأ دو فو رحيله الطـويـل الأول، متجـولا عبـر الصين كلهـا وقد استمر في رحيله هذا عشر سنـوات. وفي تجـوالـه هذا كتب قصيدته «أتامل القمة المقدسة» عام 737 وهي واحدة من قصائده المبكرة التي لم تفقد.

سكن دو فو عام 744 قريباً من لويان. وهناك عام 744 التقى بالشاعر الشهير لي بو، وكان عند ذاك شخصية شعرية معروفة في عالم امبـراطـورية تان الشعري. ولم يكن الفرق بينهما في العمر أو في الـوضـع الاجتمـاعي عائقـاً دون نشـوء صداقـة عميقـة بين الشاعرين. وقد انطلقا في رحلة جديدة، ولم يفترقا الا بعد عام ونصف.

بين عامي 746 ـ 755 عاش دو فو في جانان، عاصمة امبراطورية تان. كان يؤمل في اقامته هنا في الوصول الى وظيفة جيدة غير ان احـلامـه لم تجـد طريقها الى الواقع، لم تجده لجنة التحكيم في البـلاط. الاول بين الـلائقين عنـد الاختبـار. في عام 755 كان القـائـد الحربي أن لو شانيا قد اعلن تمرده على العاصمة. فجر بعصيـانـه كوارث لاتعـد على البـلاد. كان زمن فتنة ومذابح ولقد كتب على دو فو ان يعاني كثيراً في ظل الفتنة القاتم. كان عليه ان يتشـرد مع اسـرتـه فترة. ووقع مرة في أيدي المتمردين فقضى في الأسـر لديهم ثمـانية أشهر ثم تمكن من ان يفر من أسرهم. عمل دو فو فتـرة في البـلاط. غير أنهم سرعان ماتنكروا له. فلم يكن ليجيد الكذب والتملق. ورحل من العاصمة الى مدينة خواجشو. وهنا ايضا لم يجد الشاعر سبيلا الى سكينة النفس. كان يعي جيداً مايحـل بقـومـه من كوارث وشقـاء وقـد جرب الجـوع والتعـاسـة بنفسـه. كان مفعم القلب بالحقـد على الاجـانب الغـزاة. وفي الوقت نفسه كانت روحه الشاعرة تتألم لعذاب البسطاء من الناس اي الحشـود الـزاخـرة من الشعب، كان يرى ساخطـاً اهلى التـرف الصفيق في قصور الاقطاعيين. وكان عمله، موظفا في الاقاليم، لم يتح له ان يساهم في اي تأثير في سياسة الدولة. او ان يخفف قليـلاً من الشقـاء الفادح. فكان ان اعتزل الوظيفة عام 759 وأقام في الضـواحي من جانـدو في كوخ مسقـوف بالبـوص. ولعله في منـزواه هذا قد لقي السكينـة، في عزلـة الـريف وهـدوئه. انما لفتـرة قصيـرة. ففي عام 762 كانت قد استعـرت حرب داخليـة اقطـاعيـة بين الـوجهـاء الحاكمين فارغمت الشاعر على ان يهجر مقـامـه المنعـزل في جانـدو. كانت سنـوات محنـة في التـاريـخ الصيني. وكـانت القبـائـل التـوفـانية من التبت تقوم بالاغارة على الصين كلمـا وجـدت فرصـة منـاسبـة وكـان هذا مما يعتصر قلب الشاعر جزعا على مصير الوطن. عام 764 عاد الشاعر الى وظيفته أخـذاً بنصيحـة صديقـه المـوظف الكبيـر يان او. ولم يستطع الشـاعـر ان يستمـر في العمـل بين اكـاذيب المـوظفين المرتشين والمتملقين فقـدم استقـالته بعد اقل من عام. ومرة ثانية عاد يقطن



في كوخه القروي. عام 765 غادر دو فو منعزله في جاندو نهائياً مرتحلا شرقاً صوب يونان اولاً. . ثم الى كويجشو ومن هناك الى اقليمي خوبين وخونان. كان الجوع والتشرد قد انتزعا اخر قوة لدية. عام 770 كان الشاعر دو فو قد توفي فقيراً ووحيداً.

في العقد الأخير من عمره. . كانت موهبته قد تفتحت عن سعتها كلها. . عن عبقرية شعرية قدر لها ان تقف بصاحبها بين القمم الشعرية الخالدة في العالم. وكان عقده الاخير ايضا اكثر مراحله عطاءاً شعرياً. وحين احس بتدفق هذه الطاقة الفنية غير الاعتيادية كتب يقوله «ان غروبي الكئيب ليقترب. . غير ان الروح لما تزل فتية» كان دو فو في شعره الاخير زاخرا بموضوع الايام الخالية من حياته. كان غالبا يكتب متلفتاً الى آثار الخطى القديمة من عمره، فجاءت قصائده الاخيرة أشبه بالاعتراف الطويل. ان اجواءه الشعرية الغالبة هي اجواء الكآبة والعزلة.

وبالرغم من حياته الصعبة المرهقة كان قد انشأ عديداً من القصائد الفذة في الشعر الغنائي الفلسفي. . وفي التصوير البارع لمناظر الطبيعة. لقد كشف دو فو امام الاجيال الشعرية الصينية العديد من اسرار الفن الشعري. كان ممسكاً جيدا بالتكنيك الكلاسيكي الصيني بالرغم من تعقيده الشديد. لقد واصل دو فو اغناء افضل مايمتلك قومه من تراث شعري: كتاب الاغاني و «يوي يوانا» وكان تأثيره هائلا في الاجيال الصينية التالية.

من الواضح ان هذه السطور القليلة لم تكن الا محاولة بسيطة لاعطاء ملامح عن حياة الشاعر دو فو. ان مايهمني هنا ان اقدم هذه النماذج من قصائد دو فو وسترد الملاحظات في الهامش الأخير.

1

متأملاً القمة المقدسة

ان السلسلة الجبلية العظيمه
تتزايد حدة بعد حدة
ومن تسي وحتىٰ لو
يخضر تيشان في الأفق الرحيب
وكأنما الطبيعة
قد جمعت فنونها كلها
لتجعل من الشتاء والصيف
غروباً وفجراً متقابلين
السحب الناشئة علىٰ المنحدرات
تسبح دونما صعوبة
اني لأغبط الطيور
وأخرس في اختلاجة دهشة عجيبة
غير أنني سأصل الى القمة
وسأرىٰ عندئذ
كيف تبدو الجبال الأخرى
ضئيلة الشأن، مقارنةً بها.

2

صورة الصقر

كما يتصاعد الثلج والريح
من الحرير الأبيض
يتراءىٰ هذا الصقر
المصوَّر بأصابع حاذقة
يحدّق مقطباً
كالهمجي العابس
ناهضاً بكتفيه قليلا
ليندفع الى فريسته في اية لحظة
ويخيل لك انه سيطير سريعا
ماان يسمع صيحة منك

ان روحه المقاتلة في انتظار أية اشارة
اسريعاً تُراه سينطلق
منقضاً على جحفل الطير
مغطيا السهوب المنبسطة
بالريش والدم؟
بين عامي 738 ـ 745

3

في نهار ربيعي متذكراً لي بو

آه لي بو!
ان كمال اشعارك
وفكرك
الحر
اني لاقارنه، من حيث اسلوبك
مع يوي سين
مع باوجشاو
اقارنك
اتطلع الى الربيع
وهو يزهر في العاصمة
انت في الجنوب
تضنيك الوحشة
متى، ترى، نلتقي ثانية
على قدح خمر
ونتحدث
عن الشعر

747

في الحملة الى السور العظيم

خرجنا صباحا
من معسكرنا عند بوابات لويان
وخلسةً عبرنا جسر خايان
تحت جنح الأمسية
ورايتنا الحريرية
تلتمع بذهب الغروب الارجواني
والريح تشتت من حولنا
صهيل خيول المحاربين
وعلى امتداد الرمال المنبسطة
تترامىٰ خيامنا
وقد اصطفّت الفصائل
ونودي بالاسماء
وكما تتطلب الاوامر العسكرية
كنا نحافظ على هدوء الليل
ومن وسط السماء
يطل القمر الوضيء
غير انك تسمع هنا او هناك
انين مزامير كئيبة
وافئدتنا الشجاعة تتنهد
متطلعة الى الليل الازرق
واذا ما سالت المقاتلين
«تحت اية راية انتم؟»
يقيناً سيجيبونك
«تحت راية تسيوي بن»

755

5

الليلة المقمرة

في هذه الليلة
يتوهج القمر فوق فوجشو
هناك في المخدع النائي
تتأمله الزوجة بأعجاب
اني لاحس بالحنين الطاغي
الىٰ اطفالي الصغار

ان جانان
لايمكن ان تخطر في بالهم لحظة
خفيفة كالغيمة
تسريحة زوجتي الليلية
ويداها اليشب الناصع
باردتان في تألق القمر
في اية ليلة سنقترب معا من النافذة
في منتصف الليل
وتحت ضوء القمر المتوهج
تجف فوق وجهينا الدموع

756

6

في الثلج

وحيداً أقبع
في احزان شيخوختي الهادئة.
تتصاعد السحب متلوية
في ضباب الغسق.
من الشرق تدفع الريح
برقصات الثلج الخفيفة.
اقذف بالمغرفة على الارض
فما من خمرة في البرميل.
الفحم يحمر بصعوبة
وها أنا اجلس في الظلمة
إن الطريق الى مدينتي
ثانية لا يمكن اجتيازها.
وفي الهواء مثل إين هاو
صرت اكتب علامات باصبعي

756

7

قرية شانتسون

- 1 -

الغروب
في توهجه الذهبي
يلقي على السهول
سيلاً من الأشعة.
عندما أعود
ضيفاً الى أهلي
تستقبلني
زقزقة العصافير.
والأسرة
في دهشة وذهول
فهم يتصورونني
ملتفاً بالدخان:
من عواصف
الفتن والحروب
صدفة
عدت سالماً.
وعبر الجدار
يتجمع الجيران في حلقة
دون أن يكلّوا
عن التزاحم والنمائم.
الظلمة تتكاثف
فأشعل الشمعة
لكي يتطلع أهلي الى وجهي
طوال الليل

- 2 -

عندما عدت شيخاً
الى بيتي
لم أكن ناسياً
أحزان الايام الماضية.
إبني الصغير
لايبتعد عني
خائفاً
من أن ارحل ثانيةً.
اتذكر
منذ سنة فحسب،
متسكعين في الحر،
كنا معاً نبحث عن ظل.

والآن .
هي ذي الرياح الشتوية تصفر
والروح في اضطراب .
إنما اذا كانت الغلال
حصاداً جيداً
وتحت المعصرة
يتدفق الماء الحي
فهذا يعني
كفاية المحصول في البيت
وأني سأبهج
غروبي بالخمرة .

- 3 -

الدجاج
قد تعالىٰ لغطه الوقح ،
الديكة
راغبة في القتال .
ما ان
أبعدتها هنا أو هناك
حتىٰ سمعت
طرقاً علىٰ بابي .
ثانية .
يزورني الشيوخ الموقرون
وقد حملوا معهم
أباريقهم
يرجون
أن أتذوق صنيعهم .
ويعتذرون
عن طعم الخمرة .
لا وقت للعمل
في الحقول .
الحرب
لم تنته بعد ،
فالهدية
متواضعة رغم ارادتهم :

«اسمحوا لي
بقواي الضعيفة
أن أغنّي جواباً
علىٰ كلماتكم . »
فأنشدت أغنية
أنشدت . . وحزنت .
أرىٰ اليهم
فاذا بهم جميعاً قد غمرتهم الهموم .

757

8

في الخـريف المبكـر اعـاني من الحـر وكـومـة المشاغل تتنامىٰ بلا أنقطاع

الشهر الخريفي السابع
اليوم السادس .
إني لأعاني من الحر
والغبار في كل مكان .
أجلس
أمام المائدة
غير أني
لا أقدر أن أمس الطعام .
يهبط الليل
فما أحس بالسرور لمقدمه
فالعقارب
تدب الىٰ فراشي ليلاً .
ثم في وقت متأخر
يبدأ الذباب غاراته
فتتضاعف
المعاناة شدة .
فأود ،
ملتفاً بجبة الموظفين ،
أن أصرخ
في أيما اتجاه :
«آه ، لماذا

اصبحت المشاغل الوظيفية
بمثل هذه الكثرة
التي لم يسبق لها مثيل؟»
أتطلع جنوباً
حيث يتسلق الصنوبر،
فوق النهر،
المنحدرات الجبلية الفسيحة.
لكم أود أن يتاح لي
أن أطأ بقدمي
على الجليد السميك
فوق تلك الجبال الجبارة

758

9

في الوحدة

في السماء الزرقاء
يدور طائر جارح وحيد،
وتحته، في مياه النهر،
يسبح نورسان غير مسرعين.
باستطاعة الطائر الكاسر
أن ينقض على فريسته بسهولة.
غير أن روح النورس المطمئنة
لن تعرف القلق.
الغروب يقترب.
مغطياً الحقول بالندى
والعنكبوت على الغصن
منهمك في غزل نسيجه.
وأنا أقف وحيداً.
وسط الاف المشاغل والهموم

758

10

في زيارة هاوشي يانيو

اتذكر
كيف افترقنا أنا وأنت؟
اليوم أمسينا عجوزين
ياصديقي العزيز.
لا أنا او انت
يمكن أن يتبجح
بالمنصب اللامع
أو النجاح السهل.
لم يعد لي حديث في الشعر
وقد فقدت اصدقائي
وانقطعت منذ زمن بعيد
عن زيارة الخمارات.
وفي لقائنا هذا
نسيت كل هم
ويخيل لي
أن ايام الألهام قريبة.

758

11

أول أيام الخريف

القمر مثلما هي الشمس
لا يعرف توقفاً.
كانت الليلة الفائتة
حداً بين الخريف والصيف.
زيز الحصاد في العشب
يواصل رنينه.
والسنونو مع الفجر
قد ارتحل جنوباً.
طوال حياتي كنت أنشد
أن ابتعد وحيداً الى الجبال.
وها أنا قد هرمت.
دون ان احقق امنيتي
كان ينبغي لي، منذ زمن بعيد،
أن أهجر مشاحنات الخدمة وخصوماتها
غير أن الفقر لم يزل يمنعني
من أن أعيش في منفاي الاختياري.

759

12

في الليلة المقمرة اتذكر أخوتي

لقد صمت
قرع الطبول المسائي.
ها أنا اسمع.
صوت الطير البري.
والندىٰ.
كما في قريتي
تحت ضوء القمر
يتجلد متفضضاً.
لكم هو طويل
طريقي الىٰ أهلي!
فالموت والحياة
يواصلان سيرهما بيننا.
لا فائدة من إرسال رسالة
مادامت أيدي الأعداء
لم تلق اسلحتها بعد.

759

13

الحصان المريض

كثيراً ما اعتليت سرجك
عبر العديد من طرق الارض الفسيحة
اتذكر شتاءنا
عند المخافر الشمالية النائية؟
لقد بذلت قواك كلها
شائخاً في تجوالك الطويل.
وفي سنوات هرمك
أسقطك الكد مريضا.
انت في حقيقتك
لاتختلف بشيء عن الأحصنة الأخرى
وحتىٰ يومنا هذا
كنت مطيعاً ومخلصاً.
أيها التعس ـ كما هو شائع القول
بين قوم لا افئدة لهم ـ
انت بمرضك هذا
قد أشجنتني عميقا.

759

14

اليراعة

يقولون
إنها تنشأ من الاعشاب المتعفنة
وخوفاً من الشمس
تستتر في الظلمات.
إن ضوءها الضعيف في الليل.
لا يساعد علىٰ القراءة،
غير أنه ليبعث السرور
في قلب المسافر الوحيد.
تحت المطر
كنت اراها أحياناً
تلتصق كيفما يتفق لها
بجذوع الشجر.
ولكن عندما تبدأ الايام الباردة
إني لأتساءل
إلىٰ أين تتوارىٰ
اليراعة المسكينة؟

759

15

في الحلم أرىٰ لي بو

لو كان الموت قد فرق بيننا
لكنت قد استكنت، صدقني.
غير أنني لم اعد احتمل
فراق الأحياء هذا.
وتسانيان هي مكان
المستنقعات الخبيثة المهلكة.
ومن هناك، منذ زمن،
لم يبعث المنفيُّ برسائله.

ياصديقي الحميم
لقد زرتني في الحلم ثلاث مرات ،
هذا يعني أنك لم تزل حياً ،
يعني أنك تفكر بي .
إيه! ماذا لو كانت
روح الصديق المتوفىٰ
قد جاءت طائرة الىٰ هنا
في ظلمة كوخي؟
جاءت طائرة
عبر السهول الجنوبية الناقعة .
ثم تطير وثانيةً .
أظل وحيداً في الظلام .
أنت في شباك الصياد .
حيث لا مخرج في حقيقة الأمر .
حيث لا قدرة للشاعر
أن ينشر جناحيه الجبارين .
إن الهلال يسكب بريقه الخافت
علىٰ سقيفة بابي
ويخيل لي أن هذا
وجه لي بو وقد اضاء .
هناك حيث تصطخب الأمواج
محطمةً القوارب غير المتينة ،
إني لا ؤمن أن التنانين .
لا تستطيع أن تقهرك .

759

في هدوء شامل .
هنا يبتني السنونو أعشاشه
علىٰ عوارض الأكواخ
آتياً الىٰ هنا
أو مهاجراً الىٰ اصقاعه البعيدة
وأسراب النورس
تلهو باجنحتها البيضاء
لكي نستطيع التمتع
بجمالها .
ولم تزل الزوجة منشغلة
طوال المساء الطويل
باقامة
لوحة الشطرنج .
والابن يدق الابرة
ليجعل منها
صنارة لصيد السمك .
وأنا أقاسي المرض .
والدواء المرير . .
هو غبطتي الارضية كلها
هو ذا
كل ما احتاجه من الدولة .
وأي شيء آخر
استطيع أن اتمنىٰ؟

760

16

قرية على ضفة النهر

النهر يكاد أن يطوق
القرية كلها ،
وهو يقوم
باستدارة مفاجئة .
هنا منذ غابر الزمن
في ظلال الأشجار
تنقضي دورة السنة

17

المجنون

يتكأعلىٰ الصخرة
قرب جسر فانلي
قصري
القشيّ المتداعي
بوخوا
هو امواجي الخضراء ،

حيث وجدت الهدوء
أخيرا .
هنا حيث يخضر الخيزران
في مهب النسائم المنعشة .
في أحضان
سكينته العتيقة .
وغياض اللوتس الأحمر
تتألق من حوله
دافقةً بالأرج الكريم .
منذ بضعة أيام .
لم يكتب لي صديقي القديم ،
لم أعد اسمع
انباءه الاعتيادية .
اطفالي الجياع
يتطلعون إليَّ
ولا يمكنهم
أن يفهموا شيئا .
ولقد غدوتُ أقلَّ هماً
بالرغم من أنني ، منذ زمن بعيد ،
عجوز أبيض الشعر .
ضاحكاً .
ادعو نفسي بالرجل المجنون
وسأكونه
في شيخوختي

760

18

الليل في القرية

أصبح الطقس
عاصفاً ، باعثاً على الكآبة .
ما من أحد
علىٰ ضفة النهر
ليس غير الطاحونة
تصرُّ لنفسها في اكتئاب

اجل وعند جيراننا
تلتمع أضواء .
هنا قد قدِّر عليَّ
أن اقطن طويلا
كثيرة هي المصائب
التي جاء بها المتمردون .
لديَّ أخوة
غير أنهم في العاصمة
وبيننا . . عشرة الاف لي .

19

منهمكاً في تفكيري

على الغصن المبتل
تزقزق الصُفارية
ويسبح النورس
عند الجزيرة الصغيرة .
في هذا المساء
أطرقت الازهار برؤوسها تماماً
والنهر
صار اكثر إضطراباً .
وأنا عجوز شائب
اغلي خمرتي ألمعدَّة من الدخن
والمطر
يدقّ علىٰ نافذتي .
مرت السنون
وولّت العواصف الرعدية
في عزلتي هذه
لا حاجةً بي الىٰ مجد .

760

20

مياه الربيع

حين تزهر أشجار الخوخ
في الربيع
يكون الماء

قد ارتفع في النهر.
والى ساعة الظهيرة
لن ترى جداول ضحلة.
وعلى جذوع الشجر
تصطفق الامواج.
فأضع الطعم
على الصنارة،
وأحمل أنابيب الخيزران
لأسقي بستان الخضر.
وارى أسراب الطير
متجمعةً فوق النهر،
وكل طائر يتغنى بطريقته،

760

21

عريش على ضفة النهر

انطرح متدفئاً بالشمس
في عريشي عند النهر الناعس
متطلعاً الى الافق البعيد
مترنما بالشعر.
ومثلِ افكاري
هادئة تسبح الغيوم.
إن قلبي المرهق
غير آسف على الاماني الذاهبة.
دونما توقف

تعيش الطبيعة حياتها.
ومياه الربيع

صافية وهادئة الان.
لم يقّدر لي أن اعود
الى أحضان حقولنا تلك

لكي أبدد كآبتي
واستعيد قدرتي على نظم القصائد.

760

22

أنهض مبكراً

في الربيع أنهض مبكراً
مع صياح الديكة.
إن مشاغلي لكثيرة
في ساعة الفجر هذه.
ينبغي عليَّ أولاً
أن أدعم الضفة باحجار جديدة
وأن أشذب الأشجار
لتلوح الجبال واضحةً لي.
والى التل المجاور
يقودني الدرب.
وببطء
أسير الى قمته.
بعد ساعة
سيعود الصبي من السوق
قادماً الى هنا
بكوز من النبيذ.

760

23

الشمس الغاربة

الغروب
يتوهج على ستائري.
النسيم فوق الجدول
وديع ووحيد،
ومن الحديقة
يحمل لي أرجَ الزهور
ويندفع
الى القارب الواقف عند الضفة.
على الغصون
تسيطر مملكة العصافير.
وتجيء اليعاسيب طائرةً
من أبعادٍ مجهولة.

من ترى ابتكرك
ايتها الخمرة الفتّية؟
ما ان تسكر
حتىٰ تنقشع مئات الهموم.

761

24

بطيئاً أخطو

منتعلا خفيَّ
اخطو في الحقل وسط الطبيعة.
قريباً يهبط المساء،
الريح تثير حفيف الاوراق
ومن بستاننا
يرتحل السنونو.
قرون النحل
مغطاة باللقاح الحلو.
اتجرع خمرتي ببطء
ساكباً القطرات علىٰ ثوبي،
معتمداً علىٰ عكازي
اترنم بخفوت.
أ أجرؤ أن أؤكد
أن موهبتي عظيمة؟
ببساطة.. ما أنا الاسكير احمق
واعترف بهذا.

761

25

يوم الوجبة الباردة

في القرية النائية الموحشة
يومَ الوجبةِ الباردة
تدور في الرياح
اوراق الزهور المتساقطة.
وتشرقُ الشمس
مضيئةً كوخي.
إن ضباباً خفيفاً
يغمر المياه الضحلة.
وحين يدعوني الفلاحون
أمضي الىٰ بيوتهم -
ويرسلون لي هداياهم
فلا أرفضها.
هنا يعيشون في صداقة،
يعرفون بعضهم جيدا.
وحتىٰ دجاجهم
يبيت آمناً في أفنية الآخرين.

761

26

أصف ماأراه من كوخي المغطىٰ بالعشب

في قرية نائية
يقف كوخي، عند السياج
تخضر صنوبرة،
ومن حوله العزلة والهدوء.
عبر النهر، في غشاوة من تساقط الثلوج.
يطفو زورق ما.
وعلىٰ الدرب، تحت صفعات الرياح

يتقوس الخيزران.
في المياه تعاني الاسماك الصقيع

فتلوذ بالقصب دونما ضجة.
وفي المياه الضحلة
يتهيأ الاوز البري لرحيله البعيد.

آين مني خمرة سيجوان
لأبدد أفكاري الحزينة.

إنما لا قرش في جيبي
ولا أحدَ يبيع لي بالدين.

761

27

خشيةً من الناس

تتفتح الزهور
مترعةً بالحياة .
وفي مهجرها
تتغنىٰ طيور الربيع .
من هنا
تمتد آلاف «الليات» الىٰ بلدي
ثلاث سنوات
وأنا أتامل كيف تغرب الشمس .
متوجسًا من الناس
ابتنيت لي كوخاً هنا .
قريبة الىٰ نفسي
هذه الأقاصي الرحيبة .
منذ زمن بعيد
قد تغطىٰ الدرب بالأعشاب ،
لا انتظر
أن تدق هنا حوافر حصان عابر .

762

28

أبتهجُ بالمطر في الليلة الربيعية

المطر الطيب
يعرف متىٰ يهطل
فيجيء
مع حلول الربيع .
وحين تنحسر الرياح
يمكث بعدها طويلا .
مرويّاً الارض
بالنداوة الحية .
علىٰ النهر ، في القوارب
في كل مكان
ترتجف المشاعل ،
تكاد أن تنطفيء .
مع الفجر
سأتأمل مبتهجاً
كيف تبدو الزهور
وقد تبرجت .

763

29

أرحل من لا نجشون

أنا اعرف :
الافاعي من أمامي
والنمور الضارية
من ورائي .
طوال النهار
أسير حيال الجدول الجبلي .
أينما تنظر
لا شيء غير القفر الموحش .
في الأعالي
تصفر الريح شجيةً
والغيوم
تكاد تلتصق بالأرض .
وتحت المطر
تتهدل الأشجار
والاعشاب واجمةٌ
في الضباب الخريفي
إن زوجتي في غمٍ عميق
فابنتي مريضة ثانيةً .
وأنا أسرع الخطىٰ
لأصل بيتنا دون إبطاء .
هل يمكنني في هذه العجلة
ان أحصي
الزهور
التي اصادفها في طريقي؟
ثلاثة أشهر
منذ أن تركت البيت .

ولم تصلني
غير رسالة وحيدة
طوال هذه الفترة .
متى ترى أتوارى في مجاهل الريف
مع مشاغلي
لأنجو
من المصائب والاحزان؟

763

30

أغنية عن نهر فرب لانجشو

مع أي شيء
يمكن أن نقارن
لون المياه المندفعة
غاسلةً المنحدرات الصخرية؟
أمع الحبر الصيني الأسود
واليشب الأخضر
حينما ينطرحان
جنباً لجنب؟
أتطلع فارى كيف تتوهج الشمس
ملتهبةً ، ساطعةً
عبر مرتفع
الموجة الخضراء .
إنك لتفتتن أكثر فأكثر
بهذا البهاء كله .
من الأماكن الرميلة
يجيء الصبية
في زوارقهم
مندفعين في جذل
في مثل مروق السهم
والنوارس البيض
تطير
فوق الموجةِ نفسها
وفرائسها في مناقيرها .

وهذه
الصورة المغمورة بالضوء
تخترق
قلبي هذه الساعة .
قليلة عندنا
في الصين
غبطة
مثل هذه الغبطة فوق تزيالين .

763

31

برودة المساء

الضباب قد غطى
أشجار السهول .
والريح ترتفع
بأمواج السيل القاتمة .
وقد بهتت الألوان
الساطعة منذ حين .
ونداوة المساء
صارت اكثر رطوبةً .
قرعت الطبول
وسريعاً
ماصمت لغط الطيور
عند خندق القلعة .
اني اتذكر تلك المأدبة
حين كانت
اكمامي الأطلسية
تنزلق على اللوتنا الحنون .

764

32

كتبت أخطاري إبان رحلة ليلية

في قارب ذي صارية عالية
كنت مسافراً في هدوء الليل .
حيث يمرق النسيم

ملاطفاً أعشاب الضفاف ،
ويتوهج القمر باحتفال
غامراً العالم بضيائه .
وفوق النهر العظيم
كان الهواء صافياً ، وضيئاً .
ليت الأدب
يساعدني قليلاً
فيحررني من الخدمة ،
من ركضي الأبدي وراء الرغيف .
إن حالتي الراهنة
لشبيهة في قلقها
بالنورس المندفع
بين الأرض والسماء

765

33

الأوزة البرية الوحيدة

لا تأكل أو تشرب
هذه الأوزة البرية الوحيدة .
لا تملك إلا أن تطير
صارخةً في وحدتها الحزينة .
أي طير في سربها
ينتظر الرفيق المتخلف؟
في السحب

قد أضاع احدهما الأخر
ويخيّل للأوزة
أنها ترى سربها كما في الايام السالفة .

يخيّل للأوزة
أن سربها يردّ علىٰ صيحتها في مكان ما .
أما الغراب
هذا المخلوق التافه الفارغ
فهو ينعق عبثاً
طائراً فوق الحقول .

766

34

الأيّل

لقد ودّعتَ الىٰ الأبد
جدولك الصافي .
وها أنت تنطرح علىٰ المائدة
وجبةً ساخنة .
فما دمت لم تستطع
أن تتوارىٰ في مهربك
فلا يحق أن تتذمر
من حادث كهذا .
فالعالم منذ قديم الزمان
شرير وقبيح .
في أيامنا هذه
يتربص الشقاء بالجمال
ولهذا
فأنت تزين الساعةَ
مائدة الموظفين البهيجة
وقد قُطعتَ أشلاءً في المطبخ .

766

35

منتصف الليل

في البرج
المتشامخ مئات الساجنات
أتسكع في منتصف الليل
عند النوافذ المخرمة .
ويمر المذنب
طائراً فوق المياه .
ويضيء الهلال خافتاً
من بعده الهائل .
في الغابة الملتفة
يستطيع الطير أن يختبيء
والسمكة في البحر
تسبح اينما تشاء .
اصدقائي عديدون

في العاصمة،
ولم استلم من الرسائل
الا القليل النادر.

766

36

في الليل

تلتطم الريح على الضفة
الأفق في ضباب.
شمعتي تكاد تنطفيء
وعلىٰ المعبر
تتصايح القردة.
في العتمة
تحث طيور النهر أجنحتها.
أود أن اصطحب
سيفاً صارماً.
فأنا جالس في ثوب قصير
وليس في الجبة.
وحول العاصمة
يتلوىٰ الغبار والدخان.
وأنا اتنهد
علىٰ غروبي.

767

37

في الأعالي

هائجة هي الرياح، عالية هي السماء
في الغابة تتصايح القردة.
وفوق مياه السيل الخريفية الصافية
تخفق الطيور الخريفية.

تدور اوراق الخريف متساقطةً
ارجوانيةً، خفيفة.
وبعيداً في آفاقه النائية
يندفع النهر العظيم الرحيب.

في كوخي البالي، على ذروة الجبل
ها أنا وحيد من جديد.
أقبع ناسياً افراحي السالفة
والشيب يغطي سالفي.
أقبع أنا المنفيُّ الكئيب، غير ملقٍ نظرةً
علىٰ زقي المليء بالخمرة

767

38

الليل

الندى يتساقط، والسماء عالية
وصافية هي المياه الخريفية.
في الليل، في الجبال المقفرة.
تبث الظلمة رعبها في النفس الوحيدة.
وفي المرسىٰ مركب شراعي وحيد
حيث يلوح بصيص نار.
بصعوبة أتبينُ ضربات المخابط
بقدر ماهي بعيدة.
ولأجلي تزهو أشجار الكرسانتيم مرتين
وأنا اضعف من يوم الىٰ يوم.
لن يحمل الأوز البري أية رسالة لي
غير مشفق عليَّ.
أتطلع الىٰ النجوم، متوكئاً علىٰ عكازي
وطريقي طويل.
ويخيل لي أن النهر الفضي
ينحدر، مباشرة، الىٰ العاصمة.

767 _ 766

39

في ليلة مقمرة، أنظر من القارب الى المصيد القائم

قرب محطة البريد
يخيمُ عليَّ منتصف الليل العميق
غير أنني لا أوقد شموعاً.
القمر ساطع في السماء
فلا تحس بحاجة الىٰ ضياء آخر.

عبر أشجار الا سفندان النائمة
يقوم الهيكل بمعبده البوذي الذهبي -
ومحطة البريد، ببنائها الأحمر،
تطل على المياه البيضاء.
وعلى أسوار المدينة
قد انقطع نعيق الغربان.
إن طيور مالك الحزين، في مياهها الضحلة
غارقة في نوم هانيء
وأنا الشيخ المتجول
قد إبيض رأسي شيبا.
وحيداً لا أجد سبيلاً الى النوم
ارفع الستارة
واستلذ التطلع الى التماع القمر.

768

40

بين نهري ياتشي وخان

أنا عابر السبيل، المتشرد منذ زمن بعيد
بين النهرين العظيمين،
عالم ضائع في الارض الغريبة
غير ضروري لأحد
أتسكع بعيداً عن موطني

لا تهم مساعدتي أحدا.
وأنا وحيد كالقمر
في الليلة الشتوية الطويلة

إن غروبي الحزين ليقترب
غير أن روحي لم تزل فتية.
ولعل افراحي

لن تظل تعذبني دون انقطاع.
سمعت أنهم، في الازمنة الغابرة،
كانوا يعلفون الأحصنة الهرمة

لا لشيء مطلقاً الا لتعمل
في منحدر الحياة.

769

41

عند مرآى الثلج

من الشمال
يندفع الثلج الى جانشا،
طائراً فوق المنازل
كما تشاء الرياح،
طائراً،
موسوساً اوراق الخريف،
مختلطاً بالمطر
في الضباب.
إن كيسي لفارغ
ولن يدينني أحد،
لأملأ ابريقي الفضي بالخمرة المشتهاة.
أين هو الرجل
الذي يستضيفني؟
إني لا نتظر
فلعله يحل صدفةً.

769

42

الفينيق الأحمر

هل تتبينُ
في الضباب الأزرق
كيف تبدو أطراف خنشان
ممتدةً؟
هناك على القمة
يجنحِ الفينيق الأحمر
مائلا
مكتئباً، مهموماً،
ماداً عنقه
في جهد صامت،
لكي يراه الاصدقاء
من بعيد،
مطبقاً منقاره العظيم
وقد تهدل جناحاه.

إن روحه
في كرب عميق .
لكم يشفق
من فوق ذراه
على الطيور
وقد أطبقت الشباك من حولها .
وحتى اصغرها
واكثرها رشاقةً
من المستحيل عليه تقريباً
أن يستطيع افلاتاً
كم بوده
أن ينثر ثمار خيزرانه
وسط أي جمع
من الطيور .
ولتشتعل حنقاً
الحدأ والبوم .
إن امراً كهذا
لن يثير انتباهه .

769

أدركني هنا
بعيداً عن موطني
سربك ـ الصغير هذا .
ياطيور السنونو
سواء كنت شمالاً أو جنوباً
لن ينال الصراع الأبدي
من عزيمتك
بم تتميزن ياصديقاتي
عن المتشرد
طريد الاقدار؟
ها انت تزقزقين
على صارية الجونكا
وقريباً
ستهاجرين ثانية .
إني لأخجل
من تشردي هنا
في الارض الغريبة .
عليَّ أن امسح دموعي .

770

43

أكتب في الجونكا أثناء عودة السنونو

ثانيةً في الربيع
اتطلع الى الوادي
ضيفاً كئيباً
على أرض غير بهيجة .
وطيور السنونو .
حاملةً الطين في مناقيرها
ثانيةً .
أجدها منهمكةً في عملها .
ذات يوم ياسنونو
كنت عائدةً الى حديقتي
ورأيت ـ
أرضيَ الصغيرة .
اليوم

44

الأوز البري يعود الى الشمال

عبر المسافات الشاسعة
يطير الاوز البري
الى الشمال ،
في عودة جديدة ،
ناظراً الى المتشرد
في هذه الارض البعيدة .
زوجاً إثر زوج
يطير الأوز في رحلته الشاقة .
لم يعد منه الا القليل
هنا في المياه الضحلة .
إن صرخاته الحادة
تتجاوب في العراء .
أما قصة الرسائل

التي يجيء بها الأوز
ماهي الاخرافة لطيفة وحمقاء
لا أكثر.

770

45

أبيات كتبت في قارب في آخر أيام الوجبة الباردة

اتجرع الخمر
مرغماً
لأ تذوق
الطعام البارد
منذ زمن بعيد
وأنا ارتدي كسوةَ الناسك،
يخيم الهدوء
والسكينة من حولي.
صامتاً اقود قاربي
في مياه النهر،
ويخيّل لي
أنني أسبحُ في السماء.
وبعينيَّ القديمتين
عن بعدٍ
اتبين الزهور
والاعشاب
والفراشات
في رقصتها
عند ستار
نافذتي.
والموج
يحمل مع المجرى
هذا الحشد من الطيور البيضاء
متجمعةً من كل صوب
اتطلع بعيداً
عبر الغيوم
عبر منحدرات الجبال القاتمة
عبر عشرة الاف لي
تائقاً أن ارىٰ
رحابة الشمال
هناك، حيث جانان
تنطرح بعيدا.

770

إشارات

1 ـ متأملاً القمة المقدسة: كان الشاعر في رحلة الىٰ جبل تيشان، احد الجبال الصينية الخمسة المقدسة. وعلىٰ هذا الجبل، كما تروي الاساطير، كان صعود كونفشيوس. تسي ولو: إمارتان قديمتان كانتا عن شمال الجبل وجنوبه.

2 ـ صورة الصقير: يعبر الشاعر هنا، عن احاسيسه القومية. ففي الأبيات الاخيرة يرجو انقضاض القائد القوي علىٰ التمرد والفوضىٰ.

3 ـ لي بو (701 ـ 762) شاعر صيني كبير، صديق دو فو. يوسين: شاعر صيني من القرن السادس، صاحب القصيدة الشهيرة «الشجرة اليابسة». باو جشاو: شاعر قديم.

4 ـ في الحملة الىٰ السور: حملة الجيش الصيني ضد غارات القبائل الكيدانية المجاورة. لويان: العاصمة الامبراطورية الثانية، جسر خابان: جسر عائم في مدينة خابان. تسيوي بن: قائد صيني كان علىٰ رأس الجيوش الخانية التي انزلت بقبائل السونو هزيمة كبيرة عام 148 قبل الميلاد. وهو يشير هنا الىٰ إجلاله للقائد الثاني (من امبراطورية تان) الّذي يقود الحملة الى سور الصين.

5 ـ الليلة المقمرة: فوجشو: مدينة شمالي جانان العاصمة.

6 ـ في الثلج: إين هاو: وجيه عزل عن منصبه إثر وشاية كاذبة.

بعد هذا كان يرسم في الهواء، طوال يومه، علامات باصبعه عانياً بها «آه، آه. إن اعمالاً غريبة تجري الآن»

7 ـ قرية تسانتسون: في الصين يشربون الخمرة ساخنة في أوان كالأباريق.

8ـ أول أيام الخريف: حسب التقويم الصيني الشعبي قديما تنقسم السنة الى اربع وعشرين فترة زمنية أو موسماً. وقد جاء هذا التقسيم مترابطاً مع الاعمال الزراعية. والموسم الذي يبدأ في العشرين من الشهر القمري السادس (السادس من آب تقريباً) ويستمر حتى السابع من الشهر القمري السابع يعتبر بداية الخريف. فليلة اليوم التاسع عشر على العشرين من الشهر القمري السادس تكون حداً بين الصيف والخريف.

9 ـ في الليلة المقمرة اتذكر . . . اولى القصائد التي كتبها الشاعر في مرحلة تشرده الطويلة التي بدأت في خريف 759. قرع الطبول المسائي : كان قرع الطبول مساء بأيدي الحرس يشير الى هبوط الليل، وبعده تغلق بوابات المدينة وتنقطع الحركة في الشوارع.

10 ـ البراعة : كان يعتقد هناك، أن اليراعة وليدة العشب المتعفن. إن ضوءها لا يساعد على القراءة: كان رجل السياسة الشهير تزوي إين من القرن الرابع من الفقر في شبابه. . بحيث لم يكن بمقدوره أن يشتري شمعاً أو زيتاً لسراجه. وهكذا، كما تقول الاسطورة، كان يقرأ، ليلاً، على ضوء اليراع.

11 ـ في الحلم أرى لي بو: منذ عام 745 افترق دو فو عن صديقه الشاعر لي بو. وقد انقطعت انباؤه. ثم سمع إن لي بو قد عوقب بالنفي جراء خدمته في مقر الامير المتمرد لينا. وكان منفاه في ليان الواقعة في الأجمات النائية في الجنوب الغربي من الصين، غير أنه لم يعرف بنبأ الافراج عنه وقد شمله العفو العام. كان التنين، في المعتقدات القديمة، سيد البيئة المائية. تسانيان: اسم المقاطعة حيث نفي بو.

12 ـ المجنون: جسر فانلي: جسر على نهر تزان ـ تزان حيث كان يعيش فو. بوخوا: واد ينبسط تحت كوخ فو. الامواج الخضراء: هي الماء الذي يستخدمه الناسك في وضوء قدميه.

13 ـ مياه الربيع: تصنع أنابيب الخيزران من سيقانه المجوفة وتستخدم واسطة لنقل المياه الى البساتين.

14 ـ يوم الوجبة الباردة: يحتفل به عشية يوم الصلاة على أرواح الموتى. ويقع في بداية الربيع حسب التقويم المعاصر. وطوال ثلاثة ايام لا توقد النيران في المواقد. ومن هنا دعيت هذه الايام الثلاثة بأيام الوجبة الباردة.

15 ـ أرحل من لانجشون: لانجشون مدينة تقع حالياً في محافظة سيجوان.

16 ـ أغنية عن نهر. . : لانجشو: مدينة تقع حالياً في المحافظة نفسها.

17 ـ اكتب افكاري. . : النهر العظيم هو نهر يانتزي حيث انحدر الشاعر من جانـدو في سفينة شراعية مع أسرته. وكان الشاعر في حالة فقر وضنك. وقد ترك الوظيفة مشمئزاً من اعمال الموظفين الزائفة، المتزلفة.

18 ـ منتصف الليل: يقع البرج في مدينة كوجشو حيث عاش دو فو مرحلته الشعرية القوية الاخيرة.

19 ـ في الليل: كانت القبائل التوفانية قد اغارت على الصين ثانية. وقد عسكر القائد العام في ضواحي العاصمة جانان لحمايتها. صياح القردة: يعتبر صياح القردة في الشعر الصيني باعثاً على الكآبة.

20 ـ الليل: يروون قديماً، في اساطيرهم، أن الأوز البري يجيء حاملاً الرسائل من الأهل أو الاصدقاء. النهر الفضي هنا هو المجرة.

21 ـ لي: قياس صيني يعادل 576 متراً.

22 ـ عند مرأى الثلوج: جانشا مدينة، وهي مركز محافظة خونان، ويعتبر سقوط الثلوج نادراً هناك.

23 ـ الفينيق الاحمر: يرمز الشاعر الى نفسه بالفينيق الأحمر، خنشان جبل في محافظة خونان. ثمار الخيزران هي طعام الفينيق كما تقول الاسطورة.

24 ـ الجونكا: سفينة شراعية كانت شائعة في الصين.

25 ـ أبيات كتبت. . . عند ستار نافذتي. يعني نافذة الزورق حيث يعلو وسطه بناء كالكوخ الخشبي.

26 ـ الساجن يعادل متراً وثلاثة عشر سنتمترا.

27 ـ اللوتنا: آلة موسيقية وترية.

القوس الخطر

عائد خصباك

يتصاعد صوت الحصان قويا متواصلاً من بين الجلبة، ومن السهل معرفة ان هناك مايفزعه، وهذا يوضحه التتابع الحاد القصير لصهيله. ودون شك كان سببا في يقظة الكثيرين ممن كانوا يسكنون في البيوت القريبة، لأن بعض الأضواء الخافتة الصادرة من فتحات وشقوق خشب الابواب ومن بين ثقوبها، تنتشر في عتمة الليل قبل ان تنطفىء لكن الأمر بالنسبة الى «حميد» مختلف، فهو يعرف أن ذلك الصهيل هو صهيل حصانه، وهذا هو السبب في مغادرته الفراش مسرعاً، والأمر لم يأخذ منه اكثر من لحظة استمتاعه لذلك الصوت، وفي اللحظة التالية، كان واقفاً جوار السرير، يسرع بارتداء ملابسه. ان البرد شديد. وأثناء تناول البندقية المعلقة على الحائط، بالقرب موضع رأسه على السرير الخشبي، تخرج زوجته رأسها من تحت الغطاء الصوفي في الجهة الثانية من السرير، وتقول بلهجة لاتخلو من خوف، وكما هو واضح، لم يكن كلامها موجهاً لأحد: الحصان. كان النور خافتاً، ولم تحرك جسمها اكثر مما تحركت وهي تزيح الغطاء على أعلىٰ صدرها. قال وهو يتفحص البندقية بين يديه: لابد ان اللصوص عاودوا المجيء هذه الليلة الى الحظيرة، لسرقة الماشية.

قالت: هل أقول لك، ان الحصان هو السبب في جلب هذه المشاكل، أحترس منهم. وتضيف: البرد شديد، اتركهم يأخذونه، لم أعد أحتمل.

كان ينظر اليها في كثير من الشفقة قبل ان يقول: لاتخافي. ويكشف قليلاً من جسم الطفل المستغرق في نومه بعد أزاحته للغطاء، وكانت الأم تضع كفها فوق شعر مقدمة رأسه، وقال: اعتني به، وانتظري رجوعي. لا أحد يعرف سبب ذلك الحرص الشديد وهو يفتح الباب الخشبي ليخرج: هل انه لم يرد ايقاظ الطفل عندما يصر، أو بسبب حرصه على عدم معرفة أحد بخروجه، أم هو الخوف؟

توقف المطر عن الهطول قبل وقت قصير، فالطريقة المؤدية الى الحظيرة ماتزال صعبة الاجتياز بسبب الأرض الموحلة، وان اية محاولة للاسراع في السير لاتعرض القدمين لأنزلاقهما فقط، وانما تفوت على المرء وهو يخرج في تلك الساعة من الليل الحرص ودقة المراقبة، فربما هناك من يترقب قدوم احد فيتعرض الشخص الذي يخوض في الأوحال للمداهمة خلسة.

يعلو صوت الجلبة مع كل خطوة نحو الحظيرة، فتتميز أصوات الحيوانات جيداً، وكان بابها مفتوحاً، يضيء المصباح النفطي المعلق على الحائط الطيني، فيبين في الجو متطايراً غبار العلف اليابس وريش الدواجن، أما الحصان فانه يرفع أطرافه الأمامية ومقدمة جذعه، يحاول الاستمرار على ذلك في وقفته، مرتبكا وهو يطوح برأسه، وحينما ينزل يضرب الأرض بحافريه، وباصرار يتابع ضرباته تلك، دون أن تتضح عليه أية بادرة للتوقف. يتقدم مسرعاً نحو الحصان، محاولاً تهدئته وهو يلوح له بيديه، ويصرخ به أو يتوسل اليه. من الواضح أنه يفعل ذلك ليجعله يميز صوته فيتوقف. وفي اللحظة الخاطفة لأنقطاع

الصهيل والهمهمة، تبدو مخاطبته للحصان حادة وسريعة. مع كل لحظة تمر، يتراجع الحصان للخلف في تمهل وحذر وشراسة، يرفع أطرافه الأمامية ومقدمة جذعه، ويسمع صوت الحافرين قويا عندما ينزل بهما الى الارض، أحيانا يدور حول نفسه وترتعد فريصتاه. يرفع يديه أمام وجه الحصان في كل لحظة تمر، ويردد باصرار «اهدأ.. اهدأ.. »، وكان خلال ذلك أما: يتبع الحصان في تحركه للخلف، أو يميل بجذعه للخلف محاذراً، فقد تصيبه ضربة من أحد الحافرين الأماميين عندما يدفع بهما اليه وهو ينزل، أو ينحرف معه حين يميل الحصان برقبته للجانب ويدور، وسرعان مايرخي الحصان رقبته، لقد توقف أخيراً وهو يهز رأسه ويشخر. كان النور الضئيل في الحظيرة ينزلق على شعره، وهناك عرق غزير ينزل على طول العنق وحول الكفل وحول الفخذين، انفاسه تتلاحق، وعيناه الشرستان المرتعبتان ما يلبث اللين واللطف ان يعود اليهما، يلهث وهو يرفع رقبته من جديد وينزلها، وعندما يلامس «حميد» وجه الحصان يصبح خطمه دائب الحركة، ثم يكشر عن شفتيه ليخرج حشرجة يتطاير الرذاذ أثرها، ويضرب الارض بحافره الايسر مرة أو مرتين، يرفع رقبته وينزلها مرة اخرى، بينما هو يأخذ من العلف المنتشر فوق الارض الترابية، ويهز ذؤابته، فيتلاعب الشعر فوق اعلى جبهته، وحول أذنيه القصيرتين بحركتهما الدائبة الى الأمام والخلف أما بقية الشعر النازل من الذؤابة بين الاذنين الى أول الرقبة من الأعلى، فقد قص من أول منبته. حصان أسود بذيل طويل منسبل الشعر، سهل، يقترب من الحافرين في الخلف.

يدور عينيه في المكان قبل أن تخرج منه الصرخة المكتومة: البقرة، لم تكن هناك بقرة، فقط فضلاتها التي لم تجف بعد، كانت وسط الارض الترابية والعلف الرطب، في المكان الذي ينظر اليه، ثم يمسح براحة كفه اليسرى فوق رأس الحصان ورقبته برفق دون أن يتحرك من مكانه، من الجائز أنه يفكر بهذه الطريقة تلك اللحظة: ان لم يحصل له أي مكروه لشراسته، حاولوا جرّه مع البقرة لكن لم يستسلم. يبعث الملمس الناعم فوق رقبة الحصان في نفسه الرغبة في الاستزادة، شعر دقيق لين كالزغب، يغمض الحصان عينيه ويفتحهما ببطء، ورأسه الطويل يلمع في الضوء الخافت، وقطعة بلون أبيض ممتدة من نهاية أنفة في الأسفل الى ماوراء أذنه اليسرى بقليل، لكنها لاتمر بأي من العينين. عندما تتوقف نظرة المرء عندهما، الرجل بجانب الحصان، يعرف على الفور أنهما متفاهمان، لا يتخليان عن بعضهما أبداً.

يضع السرج فوق ظهر الحصان، فعل ذلك بسرعة ملحوظة، ويداعب خطمه قبل أن يحكم شد حزام السرج حول مقدمة البطن، يهز الحصان رأسه ثم يمد عنقه دون ممانعة عندما يجذب الرسن، ويأخذ بالصهيل المتقطع أثناء التحرك باتجاه الباب، لكنه صهيل مختلف لا أثر للفزع فيه، وبغير حدة. لم يكن القمر في السماء، لكن الفتحات المتناثرة المتباعدة بين الغيوم ينفذ خلالها ضياء فضي شاحب، وأعواد الزرع وأشجار النخيل وأوراق العشب تختلط وتفترق، تتوازى، تتصالب، تتمايل وتتقارب وتتباعد، تلمع احياناً كما لو انها مغطاة بطلاء لامع، كل شيء مغول، كل الطرق مقفزة، لكن آثار أقدام عميقة في الطين بدأت تتضح الان، وان اكثر من شخص دخل الى الحظيرة وسرق البقرة. يضع قدمه اليسرى على الركابة وهو يمتطي الحصان، يرتفع فوق السرج ويهز اللجام حين يأخذه بين يديه ويوتره عندما يسحبه، يدير الحصان خطمه للجهة التي شد اليها، وفجأة ينطلق في عدوه، شاقا الطريق الطينية، تلك هي التماعات العشب الخاطفة على جانبي الطريق، وأرتجافات سعف النخيل المبتل في الأعالي. ان أختياره طريقاً معينة ينطلق فيها توضح معرفته بالطريق التي أجتازها اللصوص، ليس بسبب الآثار التي ربما تتضح على الارض احيانا وتنقطع أحياناً، ولكن يستطيع ان ينجز كل شيء ضمن حدود الأرض التي يعرفها دون معونه. يزداد عدو الحصان لحظة بعد اخرى، وتتحول خطوات جريه الى قفزات هائلة، تسيل القوة في مفاصل جسمه، وهو يتقدم مخترقاً حاجز الظلمة المرتبكة. تتخاطف أطراف الحصان الأمامية قبل ان يمس الحافران الأرض، بسبب الصمت الشامل، أشبه بالدوي، ينتشر البلل والطين فوق البطن والحقوين والفخذين، والحزمة المنسقة من شعر الذيل يدفعها الهواء، فتتفرق وتتجمع. يتقدم الحصان، يدفع عنقه للأمام قليلاً، فترجع أذناه للخلف، ويرفع نفسه قليلاً فوق السرج، بعد التأكد من تثبيت قدميه في الركابتين جيداً، يبعدهما عن بطن الحصان، ويدفع بهما قليلاً الى الخلف والجانبين، ومع حركة رقبة الحصان يتقدم جذعه، وكانت الحركة لاتفتر، ومن بعيد ضمن مجال النظر: حصان يعدو وسط الاراضي المكشوفة تارة، وخلال أشجار النخيل تارة أخرى وفوق الحصان رجل حاسر الرأس ذو شعر قصير. ولأن الغيوم تمنع نفاذ ضياء القمر الا من بعض المناطق المتفرقة، فالقدرة على تمييز الطريق جيداً تضعف دون شك ولابد أن الحصان يستعين بحماسة الشم أيضاً، عندما تزداد العتمة وتطبق في المناطق الظليلة بسعف النخيل المتشابك، ينحرف بهدوء في عدوه

السريع قبل الوصول الى جذع شجره ينتصب أمامه فجأة، فيتخلص منه برشاقة، منحرفاً عن مساره المستقيم لحظة، متجنباً تلك العقبة، وكما لو أنه يفكر فجأة بجذوع الاشجار، وما يمكن أن تفعل به لو يصطدم بجذع، ينظر حواليه ثم يخفض رأسه وراء رقبة الحصان، في هذه الحالة تختفي أمامه جذوع الأشجار، لايعرف المرء: هل فعل ذلك ليزيد من سرعة الحصان، أم انه نوع من رد فعل متأخر أمام الجذوع الواقفات؟ كان ظهر الحصان مرناً في تمدده وتجمعه، في اوج سرعته كما هو الان، يتمدد الظهر ويبدو اكثر طولاً من قبل، فتدفع قوادم الحصان الأمامية الرذاذ والطين للأمام في حركة تقدمهما، وعندما تنزل القوادم الأمامية ويضرب الحافر ان الأرض، توشك القوادم الخلفية على الالتقاء بهما، فيبدو متجمعاً على نفسه، يخرج الظهر قليلاً وتدخل البطن ويرتفع السرج قليلاً ثم ينخفض، أما هو فيحاول أن يبقي رأسه وراء رقبة الحصان، لكن جذعه يرتفع عن السرج كاشفاً عن جبهته العريضة، وذراعاه تطوفان في الهواء تمسكان اللجام، كأنه يطفو.

لاشك أن مزيداً من الغبطة والحماس يشيعان في نفسه، فخوار بقرة يصل ضعيفاً من مكان بعيد، تنقله الريح، الايمكن ان تكون هذه هي بقرته؟ انهم أمامه أذن، معهم البقرة بصوتها الذي كان يناديه، يلكز الحصان بقدميه على مؤخرته، فعل ذلك مرات متتالية، لم يسرع الحصان اكثر، لكنه يستمر محافظاً على نفس سرعته، وقد يحتاج أمر رؤيتهم الى وقت طويل، ان لخيالات المتحركة بين أشجار النخيل الان، ربما تكون خيالاتهم، او انها مجرد جذوع لأشجار، وقد لا تكون شيئا، فتبقى عيناه تسعى في محاولتها للتأكد، ليس أطول مما هو ضروري، من ان الوصول اليهم على وشك الانتهاء. فيما بعد: كانت اشكال الخيالات تتحرك خلال المسافات الضيقة بين جذوع النخيل، تختلط معها وتغيب فجأة، وقد تنتصب منفصلة عن الأرض الموحلة المزروعة وعن جذوع أشجار النخيل وأوراق العشب، من الصعب معرفة عدد تلك الخيالات، كل شيء هادىء عدا صوت ضربات الحوافر وصوت الصهيل المكبوح في مستوى الخطم، ويشد على الرسن، فتقل سرعة الحصان ويصعد رأسه قبل الاستدارة لجهة اليسار، ويفتح فمه مزمجراً بهدوء، ضارباً الأرض بحافريه الاماميين بكل قوته، كان جاداً دؤوباً، منطلقاً من جديد بكل قوته في تتابع صامد قبل أخذه بالميلان الهادىء الى حيث يجب أن يكون ميلان غير حاد، لاشك انه يأخذ الان طريقاً آمناً للوصول، ولاشك انه يفعل ذلك لئلا يعطي الفرصة لأحد بالأفلات أو الاختباء أو المقاومة، حتى لو كان هذا الطريق اكثر طولاً من الاستمرار على ذلك النحو من الاستقامة، فيكوّن قوساً نصف دائري من أول حركة الحصان وهو يأخذ بالميلان على طول أنطلاقته، وفوق الرجل يفتح ساقيه اكثر، ويضرب فوق البطن بحديد الركابتين، ويسحب اللجام نحو اليمين برفق. الحصان يعدو وميلانه يتزايد أثنار سرعته الشديدة، حافراه الاماميان يتخاطفان قبل هبوطهما الى الأرض. وقبل أنزلاقتهما المفاجئة في الوحل، وكان الحصان يجاهد في محاولته المستميتة لتثبيتهما أثناء أختلال توازنه، فينزل جذعه الأمامي: في اندفاعته تلتوي أطرافه الامامية فيكبو، يجاهد لأستعادة التوازن الذي كان من الصعب تحقيقه، فيتعثر ذلك التعثر المتسارع المتتابع، وتنزل مقدمة جذعه اكثر. يرفع الحصان رقبته للأعلى ويدفع بها للوراء بحدة وشراسة، فتلتمع عينه اليسرى التماعه خاطفة، ثم يصهل، لم يكن صهيلاً، بل صرخة قوية غير متجانسة مزقت هدأة الليل، ان صوت وقوعهما معاً قوياً، في تلك الارتطامة فوق الأرض، أما صوت صرخة الحصان فتملأ الاسماع ثانية. في البداية يتحسس جسد الحصان بذراعيه، مرة فوق الظهر أو فوق عظام الصدر، ومرة فوق الرأس أو الرجلين، كانت ملامح وجهه متشنجة من الالم، وليس لأن الطين والماء يلطخانه. كان الحصان ممتداً فوق الأرض غير بعيد عنه، يحرك رقبته محاولاً رفع رأسه، يكرر ذلك اكثر من مرة مستعيناً بقوائمه وهو يحركها جميعاً حركات غير منضبطة، يبدو آنذاك وهو بذلك الوضع، كأنه يدافع عن نفسه ضد عدو يحاصره من جميع الجهات، وحين يسقط عنقه ورأسه على الأرض مجدداً، تصدر عنه صرخة ثانية، لكنها لم تكن بقوة التي سبقتها، يكرر ذلك قبل أن يتحول كل ذلك الى أنين واطىء وحشرجة، تخرج كل منهما من الفم بين لحظة وأخرى. يحاول الوقوف فيمنعه الألم من ذلك، وتصبح التشنجات في ملامح وجهه اكثر قسوة من ذي قبل، يثبت كفيه في الوحل ثانية لتعينه في النهوض بعد ان جمع نفسه فوق قدميه، كان واضحاً وهو يفعل ذلك أن ما يشغله هو الحال التي انتهى اليها الحصان، وكلما أدار وجهه عنه يرى جذوع أشجار النخيل واقفة.

قصيدتان

زهور دكسن

تناولات لابدّ منها

بفم مليان . . بفم أجوف
نخرت منه الكذبة كلَ الاسنان
يرغو.
وقفاهُ جريد
ويداه حديد
يستحضر كلَ خلاف الارض ليعُرْف
نويقد هذا العصر الأخرْف !

لو تدري ياهذا
ان الشمسَ تُذيبُ جناح الكلمات
الشمعيّة والشارات
وأنا . .
نجمةُ . . .
شئت . . أم لم تشأ
جاذبي زمني أُفقاً ويراعا . . ومابيننا
ذُروةٌ إنْ ترَفعَّتْ . . لن تستطيع ارتفاعا

يملك السيفُ حداً . . ولايملك الغمد
والوردُ شهداً . . . ولايملك العود
فارحل معي تدرك الافق . . او فوداعا .

تراجيع خصيبيه

أودعت جذر شجيرة الحّناء احلامي وقلتُ :
هي الحقيقةُ وردةُ بالصمت مخبوءة

تأتي الخرافة من مخابئها تمزّقُ نبضةً
بالقلب مقروءةً.

اتتبَّع المدن التي تطفو مراكبها الرخيّة ساعة
الترحال.
رائحة القلوع . . . ندىٰ شغاف الماء
منتجع الضفادع بالمدارات الجنوبيّة
صلي نخلِ الخفيف[1] بباب ميدان[2]
صليها بالعميريهّ.[3]
توزع فيؤك الاعشاب والاعشاش
والشمس الخصيبيه.
توزعّ في رياش الريح بين حمامتين فحلقي
نغماً ودفئاً . واعبري عمق الورديّ
لا . . تجُهشَ ! اناشدها اضلٌّ . . اضلُّ . . حتى
تستقر الروح بين كآبتين
او تجهشين ؟ .
وانت ايقاع الندى بالياسمين ؟
او تجهشين وانت هذا القلب يخفق كالجنين؟ !

بنقاط ثوبك يستجن الاصفر المنسول
حدَّ الركبتين

(1 ـ 2 ـ 3) اسماء اماكن في ابي الخصيب جنوب البصرة
والدالة ـ 2ـ المحلة التي ولدت بها

* نويقـد ـ تصغيـر كلمـة ناقـد فيمن لم يبلغوا بعد هذه التسمية . . لقصور في
اعمال الفكر

مـــــاري

سعدون العبيدي

المكان: «صالة في منزل».

الرجل:

«رجل عجوز في حدود السبعين من العمر، جالس لوحده» بعد وقت قصير سأدخل باب عام جديد، في مثل هذا الوقت من العام الماضي كنت جالساً على هذا الكرسي الخشبي الهزاز أجل، هنا امام هذا الموقد، وامام صورة زوجتي. . ايه زوجتي، ليتها كانت معي طوال هذه السنين، لقد غادرت الى العالم الاخر، ربما هي الان تنتظر ايضاً حلول عام جديد من يدري، كل شيء ممكن الحدوث في مثل هذا الكون الواسع الخفي اللامحدود. . عندما افكر في سر هذا الكون تنتابني رعشة غريبة تجعلني اهرب فزعاً فأعود الى واقعي مرة اخرى احس احياناً ان زوجي اصبحت عائمة في هذا الكون، احس ايضاً انها موجودة امامي، افكر فيها دائماً، اتصورها وكأنها تنظر الي وتبتسم، تلك الابتسامة الحلوة المعهودة. . انها امامي، ولكن بشكل آخر، فأنا لا استطيع لمسها، لكني احياناً اتحدث اليها، اتبادل معها اطراف الحديث، صوتها عذب، فيه نغمة رحيمة، رقيقة. . اتصورها الان، في هذه الليلة، وكأنها واقفة امامي، تريد ان تطرد عني وحشتي ايه. . ماري، انا بحاجة اليك، كوني بجانبي ياماري من الصعب ان تمر علي هذه المناسبة وانت بعيدة عني. . سأكون سعيداً بوجودك. .

«ينظر الى صورتها بأمعان».

يالهي. . احس انها تتنفس، تبتسم، تطلب مني ان اطرد عني هذه الوحشة، ان اخرج لزيارة الاصدقاء. .

«يقوم».

آه ياعزيزتي، كم انت طيبة النفس، رقيقة الحس، معذرة سوف لا اغادر هذا المكان، سأستقبل العام الجديد هنا، معك، في هذا البيت، لا ارغب في زيارة احد، كان على الاصدقاء ان يطرقوا بابي في مثل هذا الوقت كي يبعدوا عني وحدتي، ولكن، لا، انا لست وحيداً يامريم، انا معك، انت معي، اليس كذلك؟

«يضحك بدفء»

يالك من امرأة رائعة، لندع الاصدقاء يرقصون ويمرحون ويأكلون الدجاج واللحم المشوي المحمص بهذه المناسبة، انهم الان يشربون النبيذ المعتق، ويتمايلون على انغام الموسيقى، انهم يصنعون الجو المناسب فيما بينهم لاستقبال العام الجديد. . سيتبادلون العناق والقبل عندما تدق ساعة المدينة معلنة الثانية عشر عند منتصف الليل. . اجل سيحدث هذا لهم عندما اسمع دقات ساعتي الجدارية القديمة ايضاً. . اتذكرين ياماري كيف كنا ننظر بشوق ونحسب الثواني لدخول العام الجديد؟ في تلك اللحظات كنا نطفىء الانوار ليلف احدنا الاخر، ونذهب في عناق جميل. . ثم. . ثم نعيد الانوار ونرقص مبتهجين.

ايه ياعزيزتي، لقد تناقص عدد الاصدقاء بعد رحيلك، اجل بدأ عددهم يتناقص سنة بعد اخرى، وفي هذا العيد، لم يطرق بابنا احد، مالنا ولهم. . آه، اشعر بالبرد، رغم دفء هذا المكان. . وانت الا تشعرين بذلك؟ حسناً. .

«يضع قطعاً من الفحم داخل الموقد بواسطة كماشة حديدية»

اتذكرين كيف كنت تستعملين هذه الكماشة لالتقاط قطع الفحم ووضعها في الموقد برشاقة وخفه؟. . آه، لدي فكرة سأجلب ذلك الكرسي واضعه هنا بالقرب مني لتجلسي عليه. .

«يجلب كرسياً خشبياً من ركن الغرفة ويضعه قرب الموقد» مكان دافىء، اليس كذلك؟ هذه المنضدة بين الكرسيين سأضع عليها قدحين وقنينة شراب معتق. .

«يقوم ويتجه نحو خزانة صغيرة ويفتحها، ويخرج منها قنينة شراب وقدحين، ثم يعود الى المنضدة».

كل شيء جاهز يامريم.. ولكن.. انا اعلم بأن ضوء الشموع يعجبك.. انا ايضاً يعجبني ذلك..

«يعود الى الخزانة ويفتح احدى مجراتها ثم يخرج شمعة» هذه الشمعة جميلة الشكل، سأضعها على المنضدة..

«يتجه نحو المنضدة».

ضوءها سينعكس على وجهك الرقيق، ووجهي.. سيرى كل منا وجه الاخر على ضوء هذه الشمعة.. آه ياماري، أنت ما تزالين شابة حلوة.. امرأة جذابة رغم كل هذه السنين انا سعيد بوجودك معي الان.

«يولع الشمعة ويثبتها على المنضدة».

السنة نيران الموقد تتراقص اكثر من ذي قبل..

«صوت موسيقى يسمع عن بعد».

أتسمعين ياماري؟ انغام موسيقى عذبة.. انها تنبعث من احد البيوت، انهم الان يرقصون ويمرحون.. كلهم يرقصون كما اعتقد ان مصدرها هو بيت صديقنا (وليم).

«يتجه نحو النافذة ويزيح جزءاً من ستارتها».

أجل، انها آتية من هناك، صديقنا وليم يشعر بالسعادة دائماً بين زوجته واولاده وبناته.. انا سعيد لسعادتهم وانت كذلك ياماري.

«يغلق ستار النافذة».

لدي فكرة.. لم لا نعزف ونغني..؟ ما رأيك بمعزوفة شجرة الثلج، اليست معزوفة جميلة؟ تبتسمين؟ شيء مبهج ابتسامتك دليل الرضى.. سأعزف لك الان على البيانو، ولكن بعد ان نشرب قليلاً من النبيذ.. «يضحك ضحكة خفيفة» شراب معتق بمناسبة السنة الجديدة.

«يفتح قنينة الشراب ثم يسكب قليلاً منه في القدحين.. يضع القنينة على المنضدة، ويرفع قدحه ويطرقه بخفة في القدح الأخر».

في صحتك ياماري.. يازوجتي العزيزة.. «يشرب».. اليس لذيذاً؟ انه لذيذ.. لذيذ بالفعل.. ستشربين اكثر من قدح بهذه المناسبة.. والان سأعزف لك لحن «شجرة الثلج» بأمكانك ان ترقصي وحدك على النغم الجميل.. هذا صحيح، ستجدين شيئاً من الصعوبة في الرقص وحدك، ولكن حاولي، تصوري بأني ارقص معك.. هيا.. ماذا؟ «يضحك» آسف ياعزيزتي، لا استطيع العزف والرقص في آن واحد، بل لا اعتقد ان احداً يستطيع ان يفعل ذلك.. آلة البيانو تحتاج الى تركيز دقيق.. من قبل كنت اتمرن على العزف يومياً اما الان فلا استطيع، لقد تقدمت بي السن.. ماذا؟ اني ما ازال قوياً..؟ «يضحك» شكراً لك ياماري.. احياناً اقول لو انك لم تكوني معي، فماذا ستكون حالتي الان؟ بدونك سأشعر بوحشة مؤلمة.. ايه.. الوحشة.. انها احياناً تقود الانسان الى البكاء.. لا، لا، لا اريد ان اتصور هذا ابداً فأنت معي دائماً.. تعلمين مدي حبي لك، انا ايضاً ادرك، تماماً مقدار حبك لي.. آه، اسف، لقد اطلت الكلام، كان ينبغي ان ابدأ بعزف هذه القطعة الموسيقية التي سترقصين على انغامها.

«الزوج يجلس امام آلة البيانو، ويبدأ بالعزف».

«موسيقى كلاسيكية فيها مسحة من الحزن تنبعث في ايقاع اقرب الى البطء، وتستمر لفترة مناسبة، يتوقف بعدها الزوج عن العزف، ويصفق دليل الاعجاب بزوجته».

شيء رائع.. ترقصين وكأنك فتاة في العشرين، جسمك ما زال طرياً، حركاتك مازالت رشيقة، تزيدها جمالاً ابتسامتك العذبة الرقيقة.. كم يعجبني ان ارقص معك، ولكن، اخشى انت تكوني متعبة، كلا؟ اذن شكراً لك، سأكون مسروراً لدعوتك هذه سنرقص على انغام هذا الشريط المسجل انه يحتوي على موسيقى عذبة، مناسبة لمثل هذه الليلة.

«يضع شريط الكاسيت في الالة المخصصة لذلك.. بعد لحظات تنبعث موسيقى راقصة مناسبة»..

هيا ياعزيزتي: -

«الزوج يبدأ وكأنه يرقص مع زوجته.. تستمر الرقصة لوقت مناسب، بعدها يتوقف الزوج عن الرقص».

آه، شكراً لك، انه شوط ممتع، ارأيت كيف اننا نحتفل بأستقبال العام الجديد؟ ايه، كم يعجبني ان اعيد شيئاً من الذكريات اتذكرين ايام الشباب؟ لاسيما في السنين الاولى من زواجنا اتذكرين عندما كنا نخرج الى المنتزه الكبير في مثل هذا الوقت ونتجول تحت اشجار الصنوبر الباسقة الرشيقة المزينة بكتل الثلج؟ كنا نسير تحت ضوء القمر، وبريق النجوم، كنا نتبادل التراشق بكرات الثلج الجميلة، كنت تبعثرينها على وجهي وانت تمسكين بي، لقد اطلقت علي لقب (رجل الثلج) كنا نتمتع

بصحة جيدة . . صحة الشباب ، اما الان فقد كبرنا ياماري .

«يرن جرس الهاتف مرة واحدة ثم ينقطع» .

«الزوج ينتبه فيعود الى واقعه»

يالهي . . كنت احلم . . اتصور . . مع هذا ، لقد كان تصوري شيئاً جميلاً لا سيما في هذه الليلة . . .

«ينظر الى صورة زوجته» .

ربما كنت سبباً في ازعاجك . . انا لم اقصد ذلك ، اردت فقط ان ابدد الوحشة عن هذا المكان بوجودك ، لم يبق سوى وقت قصير لدخول العام الجديد . . تصورت وجودك ياماري فملأت لك قدحاً من الشراب . . ولكن ، مع هذا ، ايه ، على كل حال هذه هي الحياة . . الم وسعادة خليط من كل شيء . .

«يرن جرس الهاتف» .

«الزوج يتجه نحو الهاتف . . يرفع السماعة ، ويتكلم» .

الو؟ نعم ، من؟ اهلاً ، اهلا بك ، كيف حالك؟ لا بأس . . انا؟ انا وحيد ، وحيد ، في الحقيقة لا استطيع ، آسف جداً ، شكراً لدعوتكم لي . . لا ابداً ، ولكن ، كما تعلم ، فقد اعتدت على ان اقضي مثل هذه الليلة هنا ، في بيتي ، اجل في البيت ، لا ، اسف ، لااستطيع . . اعتقد انك تعطيني كل الحق في بقائي هنا . . لماذا لاتأتي انت وزوجتك؟ ها؟ اذن من حقك ان تبقى مع ضيوفك ، ارجو لكم عاماً سعيداً . . ماذا؟ كلا ، لا استطيع ايضاً ، سأذهب الى المقبرة صباح غد لاضع اكليلاً من الورد على قبر زوجتي الراحلة . . بل اود ان افعل هذا كل يوم ، صدقني ، الا تعلم كم انها كانت تحب الورد سأبتاع لها اكليلاً جميلاً يفوح برائحة عطرة . . على اي حال ارجو ان اراك في وقت قريب . . تحياتي لزوجتك ، ولافراد الاسرة . . شكراً . . مع السلامة .

«يضع سماعة الهاتف مكانها» .

انه صديق وفي .

«ينظر في ارجاء الغرفة ، ثم ينادي بصوت رقيق»

سوزي . . سوزي . . اين انت ياسوزي . .

«ينادي بصوت اكثر شدة» .

سوزي . . اوه ، يالك من قطة عاقه ، هكذا تستغلين انشغالي لتهربي الى بيت الجيران؟ هه ، لاشك انك شممت رائحة ديك الروم المشوي ، انت ايضاً تتركيني وحيداً في مثل هذا الوقت ياسوزي؟ ملعونه ، تشبهين الكثير من الاصدقاء اولئك الذين كانوا يترددون على بيتنا في اوقات متقاربة . . اخذ عددهم يقل سنة بعد اخرى ، حتى تلاشى تقريباً ، لاسيما بعد وفاة ماري . . ايه . . مع هذا ، العالم لا يخلو من الاصدقاء . . الحياة تبدو احياناً رتيبة قاتمة ، ولولا الذكريات الجميلة التي اراها وكأنها مجسدة امامي احياناً ، لكنت قد عشت مرارة لا تحتمل . . هه . . يبدو ان قطتي سوزي تنوي قضاء ليلتها في بيت جارنا . . مجنونة . . ناكرة للجميل ربيتها بنفسي منذ ولادتها ، كنت اسهر عليها كما تسهر الام على طفلها الرضيع ، تركتني وذهبت دون حياء ، ولكن ، يجب ان لا ، ان لا ، ان لا اصب لومي عليها بهذا الشكل ، فرائحة اللحم المشوي يسيل لها لعاب البشر ، فكيف يكون الحال بالنسبة لسوزي . . انها في مجمل تصرفاتها نحوي اخلص من عشرات المعارف . . اني متأكد من انها ستعود بعد ساعة على الاكثر اجل ستعود لا اذكر مرة انها قضت ليلتها خارج هذا المنزل انها مخلوقة طيبة ، ولكن ، ما كان عليها ان تتركني في مثل هذه الليلة بالذات .

«يسمع ارتطام شيء على زجاج النافذة»

ماهذا؟

«يسير بأتجاه النافذة»

لا اعتقد انها قطتي سوزي ، فهي تعرف طريقها المخصص للدخول والخروج .

«يزيح ستار النافذة وينظر»

لا شيء ، لا شيء ابداً . . ضوء القمر يغمر الخارج . . آه ، ياله من منظر جميل ، شاب وشابة يتراشقان بكرات الثلج استطيع رؤيتهما بوضوح ، لاشك ان كرة من كراتهما الثلجية ارتطمت بزجاج نافذتي فتبعثرت . اتذكر جيداً كيف كنا ، انا وزوجتي ماري نتراشق بهذه الكتل الصغيرة الباردة البيضاء كنا نخرج احياناً ، حتى بعد منتصف الليل لنتمشى على تلك المساحات النقية الناصعة ، كان الرذاذ البارد يلامس وجهينا فيزيدنا حيوية لا حد لها ، ثم نعود الى البيت ، الى الفراش الدافيء ، قطتي سوزي لم تكن موجودة ، حينذاك ، كنا نملك زوجاً من طيور الحب ، ذكراً وانثى ، كانا جميلين يعيشان بسعادة لا حدود لها ، صوتهما كأنغام الموسيقى ، اليفان بشكل لا يصدق ، اتذكر كيف كانا يلعبان على كتفي وفوق رأسي . . ذات يوم مرضت الانثى . . اشتد عليها المرض . . ثم . . ثم ماتت بعد يومين شعر الذكر بعدها بكآبة

غريبـة . . لم يذق الطعـام بعـد موت أنثاه . . رفض حتى شرب الماء . . كنت احـاول وضـع قطـرة من المـاء في منقاره بقطـارة صغيـرة دون جدوى . . صام اليـوم الاول، واليـوم الثـاني، وفي الثالث وجدته ميتاً . . لحق بأنثاه . .

«يغلق ستار النافذة»

اشعـر بالبـرد رغم دفء المكان . . الاشتياق هو الذي يجعلني احس بذلك .

«يعـود فيجلس على الكـرسي الهـزاز، بعـد لحظات يتناول كأسه ويشرب منه رشفة ثم يتوقف فجأة»

يالهي، الكأس الثـانيـة مليئـة بالنبيـذ، لقـد ملأتها بيدي كنت اتصور ان . . آه . . باللسماء . . الوحشة، كم هي صعبة .

«يغطي وجهه بكفيه»

«بقع ضوئية مناسبة، او تغير بسيط في الانارة يحدث تدريجياً ـ الزوج يتذكر موقفاً مع زوجته ماري . . صوته الداخلي يسمع ممزوجاً بالصدى» .

ماري، لقـد بدأت الحلقـة السـادسـة من مسلسـل (السمـاء الـزرقـاء) تعـالي بسـرعة . . ماذا؟ اللحم يحترق؟ . . اوه، كلا، كلا، اطفئي المصباح وتعالي، ماذا؟ هذه الطريقة تفسد طعم اللحم؟

عجباً، اذن قللي من قوة النـار . . لا تستطيعين ايضاً؟ ولكنك تحبين هذا المسلسـل، انـه سيفـوتـك، تودين البقـاء هنـاك لاني احب اللحم المشوي المطبوخ بحرارة وعناية خاصة؟ اوه، يالك من زوجـة طيبـة، ما دام الامـر كذلـك فلدي فكـرة . . سأجلب التلفـزيـون الى المطبـخ لنشـاهد معاً هذه الحلقة . . كلا؟ ولكن لماذا؟ اوه ياعزيزتي، انت تبالغين في ذلك، اتفق انك ستفقدين شيئاً من التـركيـز بالنسبة لمتابعة الحلقة، ولكنك حتماً ستتابعين اكثـر المشـاهـد فيهـا . . ارجـوك ياعزيزتي دعي اللحم في الفرن تحت حرارة مناسبة وتعالي الى جانبي . . بالفعل، يسرني كثيراً ان تكـوني معي الان، هيـا، هيا وجودك بقربي يمنحني سعادة لا حد لهـا . . بعـد دقيقـة؟ جيد ادركت ما يدور في ذهني «يضحك» لقد نجحت في مسعاي اخيراً . . شكراً لك .

«جرس الباب يرن»

«الزوج ينتبه فيعود الى واقعه»

ياالهي، كانت استعادة لذكرى جميلة جداً، تصورت الماضي وكأنه يحدث الان .

«يتجه نحو الباب تاركاً الكرسي الهزاز يتحرك بأيقاع مكرر»

ترى من هو زائري في مثل هذا الوقت؟

«يقعـة ضوء ترتكـز على الكـرسي، واخـرى على لوحـة الـزوجة موسيقى منـاسبـة . . المسـرح يبدو خالياً بعد خروج الزوج الجو العـام يعكس جمـالاً تطـوقـه الوحشة . . بعد اقل من نصف دقيقة يعود الزوج حاملاً بيده علبة من المقوى متوسطة الحجم، مغلفة بورق هدايا، الزوج ينظر الى العلبة ويهز رأسه» .

لا احد هناك . . وجدتها موضوعة على عتبة الباب . . ترى من وضعها، ولماذا لم ينتظر؟ سأتبين الحقيقة بعد فتحها ربما . .

«يقوم بفتح العلبة»

آه، حلويات من النوع الجيد . . مظروف ايضاً . .

«يضـع علبـة الحلويـات على المنضدة ويتناول الظرف ثم يفتحه ويخرج من داخله بطاقة معايدة، ويقرأ»

ايها العم العزيز . . سنة سعيدة وعمراً مديداً . .

اطفال الحارة

«الزوج يبتسم ويقبل المعايدة»

ولكن، لمـاذا لم ينتظـروا؟ ربمـا ظنوا ان دخلوهم سيزعجني اجـل، هذا هو السبب كمـا أعتقد . . ليتهم فكروا العكس . . كم انـا بحـاجـة الى وجـودهم، انـه لشيء موحش ان استقبـل العـام الجديد لوحدي . . ليس هذا هو العام الاول الذي اجد فيه نفسي وحيـداً . . ايه . . اللعنة عليك ياسوزي، انت قطة قاسية القلب، تتركينني وتذهبين الى بيت جارنا من اجل قطعة صغيرة من اللحم المشوي، هه، وفي هذا الوقت بالذات . . ربيتك وانت رضيعة، صرفت عليـك المـال والوقت، ما ان تعطسي حتى اذهب بك الى البيطري، علمتك الكثير، اطعمتك اغلى قطع اللحم، ومع هذا كله، اراك ترفضين ان تكـوني الى جانبي لتبعـدي عني وحدتي . . اجل في هذا الوقت بالذات، ليلة رأس السنة الجديدة . .

«تبعث من الخارج اصوات موسيقى وصخب»

انهم حتماً مجموعة من الشباب والشابات يرقصون ويتبادلون القبل ابتهاجاً بهذه المناسبة . .

«ينظر الى صورة زوجته»

عزيـزتي ماري، اسمحي لي ان انظـر عبـر هذه النـافـذة . . الموسيقى تذكرني بأيامنا الحلوة عندما كنا نرقص على الثلج حتى

بعد منتصف الليل، لا سيما في مثل هذه المناسبات.
«يسير نحو النافذة.. ثم يفتح ستارها»
ياله من منظر جميل مبهج.
«الموسيقى مستمرة»

«الزوج ينصت بأهتمام، يبدو عليه التأثر.. يتصاعد انفعاله بتصاعد الموسيقى.. بعد فترة قصيرة يستدير فجأة نحو صورة زوجته، ثم يتقدم نحوها».

ماري.. اتذكرين؟ هذه اللحظة تشبه تماماً ماكناً نفعله اتخيل نفسي الان ارقص معك وسطهم.. اتخيلهم ينظرون الينا بأعجاب.. الفرحة تملأ قلوبهم.. يصفقون لنا تشجيعاً يحملوننا فوق اكتافهم ويطوفون بنا شوارع المدينة وازقتها، كأننا ابطال في الرقص.. آه، ليتك تكونين معي الان.. ليتك تسمعين هذا الصخب الجميل.. اجل، صخب جميل، لكنني حزين، لاني اعيشه لوحدي، حتى قطتي هربت باحثة عن حب ربما كنت قاسياً عندما اتهمتها بمغادرة هذا المكان من اجل شريحة لحم صغيرة، لا اظنها جحودة الى هذا الحد.. لا.. لم تذهب من اجل ذلك، بل ذهبت من اجل الحب.. رائعة قط قوى دخلت انفها، فأجتذبتها كما يجتذب المغناطيس برادة الحديد...
اجل.. ربما سمعت صوته ايضاً.. رائحة قط وصوته كفيلان ان يذهبا بسوزي الى عالم جميل.. لا علينا من حقها ان تتمتع بالحياة.. هه.. من يسمعني اثرثر هكذا يحسب بأني اتمنى ان اصير قطاً..

ماري اقسم لك بأني سأبقى مخلصاً لذكراك.. لست وحدي الذي لم يتزوج بعد وفاة زوجته. هناك الاف الرجال على شاكلتي، وهناك العكس، فالملايين منهم يتزوجون في الاسابيع الاولى لموت زوجاتهم.. لولا التناقض في تصرفات سكان هذا العالم لاصبحت الحياة فجة رتيبه.
«الموسيقى تخفت والصخب يتلاشى»
«الزوج يتقدم نحو النافذة مرة اخرى وينظر عبرها»

انهم يبتعدون.. يذهبون الى مكان آخر، الى ساحة اخرى بعد وقت قصير سنستقبل عاماً جديداً، عله يكون عام محبة وتفاهم، عام تدمير الرؤوس النووية، وابطالها احب ان تبقى بيوت هذا العالم سالمة من اي خدش.. القبور ايضاً يجب ان تبقى سالمة.. لا اريد ان يتهدم قبر زوجتي بقنبلة حارقة.. البحيرات.. الغابات، الشلالات، كل شيء جميل يجب ان يبقى.. يجب ان ينعم الانسان بحياة سعيدة، بعيداً عن الخوف والقلق والتدمير.. هل سيتحقق هذا في السنة الجديدة، فتوصد الى الابد بوابات الجحيم التي طالما هددت بأبتلاع العالم، لتفتح بدلها بوابات الطموح والبناء وحياة المستقبل الواعد بالعطاء الانساني؟ ايه.. من يدري.. ارجو ذلك.. غداً سأكتب على اكليل الورد الذي سأضعه على قبر زوجتي هذه السطور:
«- ماري العزيزة.. ليبق قبرك سالماً من شظايا القنابل وجشع اللصوص-.. ليطرد مرمره الابيض الناصع كل اشعاع مدمر.. ليبق جمال الانسان في بيته وقبره، حياً او ميتاً، شامخاً، متحدياً الشياطين».
«يسمع رنين الهاتف»
«الزوج يتجه نحو الهاتف ويرفع السماعة»

الو.. اهلاً مساء الخير.. من؟ اهذا انت؟ ياالهي انها مفاجأة سارة ياولدي، كيف حالك؟ امس تسلمت برقية تهنئك بالسنة الجديدة، كذلك تسلمت برقية من اختك.. لله الحمد، انا في صحة جيدة، كيف حال زوجتك واطفالك؟ انني بشوق اليكم..
ماذا؟ انكم في طريقكم الى منزلي؟ اكاد، لا اصدق، ولكن، متى غادرتم مدريد؟.. انها فعلاً مفاجأة، اذن ستخبرني بكل شيء حال وصولك.. بعد دقائق قليلة؟

تشتري عدداً من قناني الشراب المعتق؟ اوه، لا تكلف نفسك ياولدي.. اشتريت؟ على كل حال، حاول ان تصل بسرعة ليتك تكون هنا قبل الساعة الثانية عشر.. «يضحك» اجل لاستقبل معكم العام الجديد..
شكراً لك ياعزيزي.. الى اللقاء.
«يضع سماعة الهاتف في مكانها»
«يتقدم نحو صورة زوجته»

ماري، انهم قادمون، ولدنا قادم مع زوجته واطفاله انهم ياماري سيبددون عني وحشتي، سيحتفلون معي بالسنة الجديدة، آه لو تعلمين كم انا مسرور لزيارتهم، سألعب مع الاطفال.. «يضحك» سألعب معهم لعبة الحصان سيمتطون ظهري لاسير بهم في كل ارجاء المنزل.. ستتعالى اصواتهم.. سنقضي وقتاً ممتعاً.. وغداً.. غدا سيضعون معي اكليل الورد على قبرك ياعزيزتي.. كم يسرني وجودهم ويسرك ايضاً، اليس كذلك؟ ليتك تشاركيننا هذه الفرصة الان.
«يسمع رنين الهاتف»

من يكون هذه المرة . . عساها ابنتي .

«يرفع سماعة الهاتف»

هلو؟ اهلاً مساء الخير . . من؟ اهلا بك ، كيف صحتك؟ شكراً، انا في صحة جيدة ، انا ممتن لدعوتكم لي ، لكنني لا استطيع تلبيتها ، ولدي مع اسرته وصل المدينة ، انه في طريقه الى البيت . . اجل هذا صحيح «يضحك» شكرا لك ياصديقي . . بالمناسبة ، اظن ان قطتي سوزي في بيتكم اليس كذلك؟ . . «يضحك» . . ملعونة ، يبدو انها ستفارقني وتعيش عندكم . . السبب؟ بالتأكيد ، السبب هو قطكم ، انه قط جسور ، وطموح ايضاً ، نظراته الثاقبة تكفي لاغراء فريق من القطط مرة واحدة . . «يضحك» انهما معاً الان؟ يالسوزي العجيبة . . الحياء اصبح نادر الوجود في عالمنا . . على اية حال ، ستقوم انت بتربية القطط الصغار . . اتعتقد انهما سيتزوجان عندما تعلن الساعة الثانية عشر؟ . . يضحك هذا صحيح . . آمل ان اراك . . . تحياتي الى العائلة . . الى اللقاء . .

«يضع سماعة الهاتف في مكانها»

آه ، لا ادري ما افعله الان ، اني بأنتظار رنين جرس الباب .

«جرس الهاتف يرن»

جهاز الهاتف يعمل بطريقة جيدة . . لم اتوقع منه نشاطاً بهذا الشكل . .

«يرفع سماعة الهاتف»

الو . . الو . . ؟ اهلا ، مساء الخير . . ماذا؟ كلا ، كلا ، ليس هذا منزل المهندس ادور . . انا؟ انا لست هو بالطبع متأكد من ذلك . . من انا؟ ولكن ، ماذا تريدين مني ياسيدتي؟ اتشرف بمعرفتك ، لكني لست المهندس ادور . . امزح؟ كلا ، كلا اؤكد لك ان الرقم ليس صحيحاً . . «يضحك» انا رجل متقاعد ربما صديقك المهندس ادور شاب في عمر الورد ، كلا؟ انه ولدك؟ جئت لزيارته من تلك المدينة بمناسبة رأس السنة الجديدة؟ . .

آه ، فهمت . . اذن اطلبي الرقم مرة اخرى ، او اذهبي مباشرة الى بيته ، انت حتماً تعرفين عنوانه ، اليس كذلك؟ . . على اية حال ، انا اسف لهذا الالتباس ، عسى ان توفقي في رؤيته بعد دقائق . . لا عليك ياسيدتي . . مع السلامة . .

«يضع سماعة الهاتف في مكانها»

مسكينة ، حائرة ، وربما هي ايضاً لا تختلف عني ، تبحث عن انسان يبعد عنها وحشتها . . ابنها . . ابنتها . . احد الاقرباء او المعارف . . اعتقد انها ارملة ، هه كثيرات على شاكلتها في عالمنا . . مسألة اعتيادية ، لكنها مؤلمة . . صعب ان يفقد الانسان عزيزاً .

«يرن جرس الهاتف»

«الزوج يرفع سماعة الهاتف»

الو . . اهلا مساء الخير . . لا عليك ياسيدتي ، ابداً . . ابداً ليس خطأك ، حاولي ان تطلبي الرقم مرة اخرى ، ولكن بالمناسبة ما هو الرقم الذي تطلبينه؟ هذا ليس رقم هاتفي . . الفرق بين الرقمين هو الرقم الاخير . . هاتفي ينتهي برقم (4) وهاتف ولدك ادور بيتهي برقم (3) . . اديري الرقم مجدداً ، لا تنفعلي اجل ، اجل ، انا اشاركك شعورك ياسيدتي . . شكراً لك . . مع السلامة . .

«يغلق سماعة الهاتف»

هه . . الانفعال يؤثر على الانسان حتى في تعامله مع الهاتف . . لا ادري كيف سيكون استقبالي لولدي ولافراد اسرته بعد قليل . . غدا سأشتري هدايا للصغار ، وللكبار ايضاً . هدايا جميلة لاحفادي ، ولولدي وزوجته .

«ينظر الى ساعة الحائط»

يالهي ، لم يبق سوى دقيقتين تقريباً ، وتعلن الساعة الثانية عشرة . . لا . . لا اريد ان اسمع دقاتها وحدي . . ليتهم يصلون الان . . البندول ، يتحرك سريعاً . . عندما تدق ساعة المدينة الرئيسة ، تدق معها ساعتي . .

«يرن جرس الهاتف»

«الزوج ينتبه»

اعتقد انها السيدة العجوز مرة اخرى

«الزوج يرفع سماعة الهاتف»

الو . . الو؟ نعم ، انا هو ، من؟

«بفرح ظاهر»

ابنتي ليندا؟ ياللسعادة ، كيف انت ياليندا؟ . . حمداً لله انا بخير يابنتي . . اين انت الان؟ في بيروت؟ انا بشوق اليك . . اخوك وعائلته في طريقهم الي . . انهم سيصلون بيتي بعد لحظات ، كنت اتمنى ان تكوني معنا الان ، ستزورينني بعد شهرين؟ اهلاً بك ياعزيزتي . . متى ستضعين طفلك الجديد؟ «يضحك» شيء رائع . . انا سعيد لانكم بخير بودي ان اسمع اخباركم دائماً . . شكراً لك ياعزيزتي ، ارجو لكم عاماً سعيداً ،

قبّلي الصغار من اجلي، سلامي لزوجك مع السلامة . .

«يضع سماعة الهاتف في مكانها»

حمداً لله، انهم في صحة جيدة . .

«ينظر الى ساعة الحائط»

ياالهي، متى يصلون . . بعد اقل من دقيقة نبدأ بدخول العام الجديد . اريدهم ان يكونوا معي . . بقربي . .

«ينظر الى صورة زوجته»

ماري هل انهم سيحتفلون معنا . ؟ ثوان وتعلن الساعة دقاتها الاثني عشرة، متى يقرعون جرس الباب . انا بحاجة لوجودهم . .

«ينصت» ماذا اسمع؟ مواء كمواء قطتي، يبدو انها عادت الي في الوقت المناسب . .

«ساعة البيت تبدأ بدقاتها»

«الزوج ينتبه بأنفعال»

ياالهي . لقد دخلنا العام الجديد . . ساعتي سبقت ساعة المدينة ، كنت احسب انهما سيدقان معاً . . لا . . ساعتي سبّاقة ليست مضبوطة . . ساعة المدينة هي المضبوطة . . ارجوان، لاتدق قبل وصولهم . اريدهم الى جانبي . . اريد ان اغني معهم اغنية العام الجديد . .

«دقات الساعة تنتهي»

انتهت دقات ساعتي، لكننا مع هذا لم نبدأ عامنا، فساعة المدينة الرئيسة لم تعلن ذلك بعد . . آه ليتهم يقرعون جرس الباب الان . . ليتهم يصلون . . انا مشتاق لهم . . للحديث معهم . .

«تسمع دقات ساعة المدينة الرئيسة بطريقة تعكس قوة الصوت وعمقه»

«الزوج ينتبه بأنفعال»

ياالهي . . ساعة المدينة تدق . . بدأ العام الجديد . .

«جرس الباب يرن»

«الزوج ينتبه بسرعة»

جرس الباب . .

«يسير بسرعة الى النافذة ويزيح ستارها»

- إظلام -

«دقات ساعة المدينة ما زالت مستمرة، وتسمع بوضوح وبأنتهائها تنتهي المسرحية»

منذر الجبوري

لوحتان

-١-

دُرْ كيفما شئتَ
فان الترابْ
يرفض ان ينبتَ
إلاّ اليبابْ
مَزِّقْ خطاكَ
التفَّ حول المدى
مواكباً
واطرقْ على الف بابْ
وارسم بحاراً
فوق صمت الظما
وقل:
جرى نهرينِ
هذا السرابْ
فالحزن يبقى
قائماً
نفنى
وانشوطته
في الرقابْ

-٢-

هذا المساء غفلةٌ
أوقعتْ
عينيِّ في متاهة الوقت
أدرتَ الكأسَ
«انتصارَ» الصدقِ
قال صاحباي:
انت ثالثٌ
اودعت في الاثنينِ
وجهَ الصدقِ
أرخيت الى «الاثنينِ»
كفّينِ
وكانَ الفألُ
ان تذوب في حرارةِ
اللقاءْ
لكنّها اللحظة قالت:
انه الزيفُ
فوارى وجهه
المساءْ

الاتجاهات النقدية في الاردن

ابراهيم خليل

من أبرز العوامل التي أثرت في نشوء النقد الأدبي الاردني وتطوره، التحولات الأجتماعية التي شهدتها المنطقة بعد الحرب العالمية الأولى، وظهور أول حكومة مركزية في الأردن، وضعت نصب عينيها استتباب الأمن، والقضاء على مظاهر الحياة القبلية التي كانت تتميز بأثارة القلاقل والفتن والفوضى. ونتج عن ذلك بالطبع تشكيل أولي لمؤسسات حكومة مركزية ذات دوائر مختلفة أحتاجت الى كفاءات وعبرات من السكان، فكان الأصلاح التعليمي، والأصلاح الأداري، والانعاش الاقتصادي، والتأسيس العسكري، فبرزت نتيجة هذا كله عناصر أيجابية جديدة منها توطين البدو، وهجرة السكان من البوادي الى القرى والمدن. وأنتعاش الآمال بأيجاد صحافة أردنية تصدر وتكون لسان حال للحكومة أو لأصحابها المحررين. وهكذا عرف الأردن بين (1921 ـ 1948) صدور عدد غير قليل من الصحف، وكانت أول صحيفة صدرت في الأردن هي (الشرق العربي) لمحمد الشريقي التي ظهرت عام 1923. وبلغ عدد الصحف التي صدرت في تلك الفترة سبع عشرة صحيفة منها مجلة «الحكمة الشهرية» ومجلة (الجزيرة) لصاحبها تيسير ظبيان على أن معظم هذه الصحف كانت تعتمد على الأدب من شعر ونثر في ملء صفحاتها بالمواد، وكانت تتسرب الى أعمدتها بعض المقالات النقدية،

ونتيجة لنمو الحياة الدستورية في البلاد، وأزدهارها مع تعدد أتجاهاتها الأعلامية والسياسية والاجتماعية، وتزايد عدد المتعلمين والعاملين في التعليم والأدارة، نمت الطبقة المتوسطة التي شغلت بالتعبير عن أفكار جديدة لم تسطر قبل ذلك. وقد كانت الحياة الفكرية في الأردن تتأثر سلبا وآيجابا بما يجد في الثقافة العربية المعاصرة.

وأذا كان لا بد لكل شيء من أول فأن أول ما ظهر من نقد أدبي في مجلة «الحكمة» للشيخ نديم الملاح كان ردا على كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي الذي صدر عام 1926. وكان الشيخ الملاح أول من كتب في الأردن نقداً على مسرح شوقي[1]، وكان النقد الأدبي في بداية ظهوره يستند الى نصوص شعرية أو مسرحية أو قصصية عربية، وكأنه بذلك يشخص الأزمة الأبداعية التي كان يعانيها الاردن، فقد كتب محمد الصمادي على رواية «سيد قريش» لمعروف الأرناؤوط. وكان يعقوب هاشم مشغولا بتعريف القراء بالنقد الغربي، ولا سيما الفرنسي، فكتب عن برونتير، صاحب نظرية الأجناس في الأدب، وجول لوميتر

صاحب الأنطباعية في النقد، واميل فاكه، وهيبوليت تين.

وكان قد سبق الى التعريف بالنقد الغربي آخرون منهم روحي الخالدي صاحب «علم الأدب بين الأفرنج والعرب» الذي صدر عام 1904. وقسطاكي الحمصي صاحب «المنهل الوارد في علم الأنتقاد» (1906) وغيره. أما عبدالحليم عباس فقد أسهم بدوره - على صفحات الحكمة - في نقد شوقي، والذود عنه أمام حملة المازني والعقاد. وكان الأخير في نظر عبدالحليم عباس متحاملا، لم يتناول من شعر شوقي ألا أضعفه [2] ويبدو لأحد الدارسين أن عبدالحليم عباس يؤمن بارتباط الأدب والفن بخدمة المجتمع [3]. ألا أنه لم يكن يطبق هذا المقياس النقدي في جل مايكتب، ففي نقده لشعر حسني فريز كان يتوخى البحث عن الصدق، وجمالية التعبير بصرف النظر عن محتواه الأجتماعي [4].

وممن زاولوا النقد على صفحات «مجلة الجزيرة» حسني فريز الذي دعا لارتباط الأدب بالانسان. ، والمجتمع وأكد على الدور الوظيفي التوجيهي للأدب [5]. كما كانت له آراؤه في العلاقة بين الفكرة والأسلوب، وممن أسهموا في النقد الأدبي في الثلاثينات الاستاذ رفعت الطيبي الذي نقد ديوان «هياكل الحب» لحسني فريز و «مسرحية الطوفان».

تلك خطوط عامة من مسيرة النقد الأدبي في الأردن قبل عام 1948، وبعد هذه السنة تبدأ عوامل، جديدة في أداء تأثيرها الفعال في حركة الأدب والفكر والثقافة والفن، فأنضمام الضفة الغربية للشرقية، والعلاقات التي نشأت بين أدباء الأردن وفلسطين وأزدهار الحياة الصحفية الأدبية في أجواء النكبة، وظهور مجلات مثل «القلم الجديد» لعيسى الناعوري، و «الأفق الجديد»، و «افكار» ألتي أصدرتها وزارة الثقافة والأعلام، الى جانب الزوايا الأدبية في الصحف اليومية (كالدفاع، وفلسطين، والجهاد، والمنار، والدستور، والقدس) بعد ذلك أدى الى تغيير كمي ونوعي في النتاج الأدبي والنقدي.

وبرز في هذه الآونة نقاد من أمثال الاستاذ عيسى الناعوري، الذي تخصص في الكتابة عن شعر المهجر، والاستاذ حسني فريز، ومحمد سيف الدين الايراني، الذي أختص في مواكبة الانتاج القصصي، وروكس العزيزي الذي أختص بدرس الشعر الشعبي والبدوي. وبأستثناء الاستاذ الناعوري وروكس العزيزي قل أن نجد من هؤلاء الأدباء من يؤلف كتابا خاصا يدرس الادب.

وفي أحضان مجلة «الأفق الجديد» ترعرع النقد الأدبي ونهض من خلال المقالات، وطرح القضايا، وما كان يثار من معارك أدبية، وما كان يعد من محاور جمالية تخضع للدرس، تستقطب أهتمام القراء والكتاب والمثقفين.

وصدرت كتب نقدية جادة في هذه الفترة، نذكر منها كتاب شاكر النابلسي حول «فدوى طوقان - والشعر الأردني المعاصر» [6]. وكان صدر له قبيل ذلك كتاب عن فنان القصة القصيرة العالمي «أنطون تشيخوف» فيه أول دراسة نقدية تحليلية باللغة العربية لهذا القاص [7]. كما صدر له كتاب قيم حول المفكر الوجودي جان بول سارتر مما يعطينا مؤشرا على المرتكزات الثقافية التي استند اليها، هذا الناقد، والتي تعد شيئا جديداً بالقياس لمن سبق من النقاد.

وعلى صفحات هذه المجلة - مثلما كان الحال بالنسبة لمجلة الحكمة، والجزيرة، تجاور النص الأبداعي المحدث، والقصة الجنينة، والمقالة النقدية الجادة، التي تطرح فكرا أدبيا معاصرا وجديداً، ويدلك على ألامتداد الواسع الذي وصلت اليه هذه المجلة أن أبرز النقاد والشعراء العرب كانوا من كتابها مثل صلاح عبدالصبور، وصبري حافظ، وأودونيس، ورجاء النقاش. وغيرهم. وتعامل كتاب هذه المجلة - ومنهم خليل السواحري وعبدالرحيم عمر ونمر سرحان وأحمد أبو عرقوب وغيره - بمصطلحات جديدة، الواقعية والألتزام، والتجديد، والرمز، والصورة، والحلم، والرؤية الشعرية [8] وقد كان أحتجاب هذه المجلة - دون ريب ضربة قاصمة للحركة الأبداعية والنقدية على السواء.

ولم يعد ثمة متنفس للشعراء، والكتاب، والنقاد سوى الصحف اليومية. والمعروف أن الصحف اليومية لاتوسع صدرها للأدب ألا بالمقدار الذي يتعارض مع الحيز الممنوح للاعلان. وكان لزاما على الأديب أن يختصر ما يكتب حتى يتناسب مع متطلبات العمل الصحفي اليومي. فبرز لدينا جديد يعرف بالنقد الصحفي [9] وفي المقابل كان لابد من ظهور شخصيات أكاديمية درست الأدب درسا علميا، وأختبرت ألوانامن البحث الأكاديمي الأدبي، سواء فيما يتعلق بالتراث القديم، أو بالتراث العصري، فبرز الدكتور ناصرالدين الأسد في درس الشعر الجاهلي، ومصادره، وما أثيرت حوله من ملابسات. والدكتور

عبد الرحمن ياغي الذي درس الأدب الفلسطيني الحديث[10]. والدكتور هاشم ياغي الذي درس ((القصة القصيرة في فلسطين والأردن)) و((النقد الأدبي الحديث في فلسطين)). والدكتور محمود السمرة الذي ألف كتبا في نقد الأدب منها «مقالات في النقد الأدبي» و«القاضي الجرجاني» وغيره ود. محمود أبراهيم الذي أتجه لدرس الشعر في عصر الحروب الصليبية فكانت له دراسة جيدة حول «أبن القيسراني» و«فاروق جرار» الذي نال درجة الماجستير حول الشاعر ذاته، وصدر كتابه سنة 1974 عن دائرة الثقافة والفنون بعمان.

أن النقد الأكاديمي، هو النقد الذي ينصب على درس التراث دون أن يتطلع الى ما هو معاصر وجديد. غير أن هذا وأن كان يسري على باحثين مثل الدكتور محمود أبراهيم والدكتور حسين علوان، والدكتور عبدالجليل عبد المهدي، وغيره فأنه لا يسرى مثلا على الدكتور عبدالرحمن ياغي، والدكتور هاشم ياغي اللذين يسهمان بدرس الأدب المعاصر شعره ونثره. ولا ينسحب كذلك على الدكتور السمره الذي له مساهمات في نقد الأدب الجديد. وقد أشرت في غير هذا الموضوع لأهمية أبحاثه حول الكواكبي، وجبران والقاضي والجرجاني[11]. وعواد - شاعر الأردن - وغيره.

كما لا ينطبق هذا النهج الأكاديمي في درس الأدب على مؤلفات الدكتور سمير قطامي. ولا سيما تلك التي تنصب على درس التراث الأدبي الأردني من جديد وغير جديد. ولا بد أن نشير - هنا - لكتابة «الحركة الأدبية في شرق الاردن»[12] ودراستة لأثر هزيمة حزيران في الرواية الاردنية المنشورة في صحيفة صوت الشعب[13]. بجانب هذه الصورة المشرقة للنقد الأكاديمي هناك صورة لاتخلو من القتامة حينا والأشراق حينا آخر. وهي صورة النقد الصحفي الذي أزدهر بشكل ملحوظ بعد حرب حزيران 1967. وتقدم أكثر فأكثر بعد عام 1970. وكان لظهور رابطة الكتاب الأردنيين والتطور الثقافي في الأردن مع نشوء الجامعات الوطنية والمعاهد العليا من حكومية وخاصة، وكثرة الخريجين وأتساع قاعدة المستهلكين للثقافة، والتقدم التقني في وسائل الأعلام من طباعة وصحافة مع كثرة الصحف، وتزايد الأتصال العربي نتيجة تقدم وسائل المواصلات... وتزايد الأتصال بالثقافات الغربية وغير الغربية ثم التطور الأجتماعي الهائل الذي مس برفق جميع جوانب الحياة، كل ذلك كان له تأثيره في النقد، والنقد الصحفي، الذي أصبح سلاحا ذا حدين. فهو يؤثر في الأدب أيجابيا ويؤثر عليه سلبيا. كما يتأثر ويؤثر بهاته الظروف.

واذا كان لابد من إلقاء نظرة على سطح النقد الصحفي، فسوف نجده رجراجا لايقر على حال. وهذه طبيعة النقد الصحفي[14]

ولقد حاول غير واحد من النقاد الصحفيين أن يتجاوز هذه الصورة بطبع كتب تضم أشتاتا من المقالات المنشورة في الصحف اليومية. فظهر كتاب «المدخل الى دراسة الأدب الأردني المعاصر»[15]. وهو مجموعة من مقالات تتجلى فيها نزعة التلفيق، والأخذ من كل منهج بطرف. بل تجلى في ذلك الطابع المتسرع للكتابة المسلوقة التي تقود الى تسطيح الفكر، وتهميش الأدب.

ومن الكتب التي ظهرت، ونحا فيها أصحابها منحى المصطلح هذا، كتاب «قراءات في الأدب الأردني»[16] لمؤلفه توفيق أبو الرب. وفي هذا الكتاب برهان قوي على مزاجية المؤلف، وبعده عن قواعد النقد الأدبي الصحيح. بدليل أنه يعتبر كتاب «بدوي في أوروبا»[17] من تأليف جمعة حماد رواية مثلها مثل روايات نجيب محفوظ، وغالب هلسا، وغيره. في حين أن هذا الكتاب لا علاقة له بهذا الفن. يسلم بذلك أقل الناس معرفة بفن الرواية واكثرهم تمرسا بهذا اللون من الألوان الأدبية.

على أن المؤلف - للانصاف - حاول أن أن يضفي على كتابه طابع الجدية بذكر الهوامش، وتوثيق الآراء، وتحديد المقتبس مع الاشارة للمصادر والمراجع. ألا أن هذا كله لم يشفع له أغفاله لقواعد النقد، ومزاجيته التي تطغى عليه بحيث يستحسن ما يريد، ويستهجن مالا يريد دون تحليل علمي دقيق[18]. ومن هذا القبيل كتاب فخري صالح عن القصة القصيرة في الأرض المحتلة، فقد قام هذا المؤلف الشاب بأختيار عدد من القصص لكتاب شبان من الضفة الغربية ثم كتب لها مقدمة مليئة بالشعارات الوطنية والأيديولوجية التي ترضينا، وتعجبنا، لكنها لا صلة لها بالتحليل النقدي.

صحيح أن فخري صالح يستند الى نظرية محددة في

المضمون، ولكنه لم ينجح في نقل هذا الذي يؤمن به الى الشكل والأسلوب، فهو يرضى عن الأدب لأسباب لا علاقة لها بالأدب[19] ولا يختلف كتابه «أبو سلمى» عن كتابة القصة القصيرة ألا من حيث الشكل الظاهري. في حين أن الأفكار التي عبر عنها المؤلف لم تختلف. وكانت أمينة العدوان قد أصدرت كتابين أحدهما في الرواية العربية المعاصرة، والثاني في الأدب الأردني المعاصر، وقد أشرت اليهما في «المدخل الى دراسة النقد الأدبي في الأردن»[20] فليرجع اليها القارىء إن أراد.

وللمرة الثانية يرتكب السيد أسامة فوزي يوسف جناية بحق الأدب، والنقد الأردني، في «المدخل الى دراسة القصة القصيرة في الأردن»[21].

وقد بلغ هذا الكتاب حداً من الاسفاف يجعل الكاتب الذي يحترم نفسه وقلمه - كما يقول الناعوري - يمتنع عن الاشارة اليه، ولو في بحث علمي هدفه أستقصاء الحقائق.

وهناك كتب صدرت حول أدب الأرض المحتلة، وأخص بالذكر كتابين «زمن الأحتلال»[22] لخليل السواحري و«أضواء على الأدب والفن في الارض المحتلة» لمحمد المشايخ.

ويتضح لمن يقرأ هذين الكتابين أنهما لا يختلفان أبداً عن الكتابات التي تدور حول الأدب في الارض المحتلة من حيث غياب التحليل المتزن، والمنطق الهادىء، وأستخدام العنصر النقدي لا الأكتفاء بمجرد الملاحظة والرصد التاريخيين، وأذا كان خليل السواحري قد حاول أن يبث بعض الاراء النقدية في الكتاب ألا أن هذا الشيء لم يفعله المشايخ[23]. فأنت تخرج بنتيجة من قراءة كتاب المشايخ وهي أن كل ما يصدر في الأرض المحتلة من شعر، أو قصص، أو مسرح، هو في غاية الجودة، وأذا لم يكن كذلك فليس للمؤلف موقف نقدي واضح من الأثر الجيد أو غير الجيد. ولم يكن تنازل محمد المشايخ عن المعايير النقدية نابعاً من موقف تحليلي مبدئي، وأنما هو نابع من موقف أيديولوجي يجعله يتعاطف مع كل شيء من الارض المحتلة، ويراه مثالا جيداً يحتذى.

وقريب من هذا الذي ذكرت ما صنعه حمودة زلوم في كتاب «الشخصية اليهودية في الأدب االفلسطيني الحديث»[24] فهو وأن كان يذهل القارىء بعنوانه الكبير هذا ألا أنه في الحقيقة لا يتطابق مع محتوى الكتاب. فأنت تقرأ الكتاب فلا تجد فيه حديثا في الشعر، أو المسرحية، أو التراث الشعبي، أو المقالة النقدية، مع أن المؤلف يزعم في العنوان أنه يستقصي الشخصية «الصهيونية» اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث. وغير ذلك نجد أن الكاتب يفترض وجود شخصية يهودية محددة الملامح، ويستند الى نصوص من القران (الكريم) والتوراة في إثبات ذلك. معتقداً أن يهود (أسرائيل) هم من العبرانيين الذين هاجروا مع سيدنا موسى من مصر الى فلسطين. مع أن أقل الناس ثقافة وأطلاعا يعرف أن هذه الفرية من بنات الدعاية الصهيونية التي تقوم على قلب الحقائق.

بالأضافة الى ذلك هناك عيوب كثيرة في التحليل والدرس لأن المؤلف يضع بين يدى القارىء شرائح مستقاة من كتب علم النفس عن الشخصية ثم يؤيدها بمقتبسات من القصص وهذا منطق غريب فكأن الكاتب القصصي يحاول أن يشيد عالما مطابقا للواقع. وثمة كتاب ينقدون الأدب بيد أنهم لم يؤلفوا كتبا. أذكر منهم نواف عبابنه الذي نشط في الأيام الأخيرة. ، وزايلته الركاكة اللغوية التي كانت (تحد من قدرته على الابداع) والتي أشرت اليها في بحثي (المدخل الى دراسة النقد الادبي في الأردن)[25] وعبدالله رضوان، الذي ينظم الشعر، ويكتب نقداً لا أقره في طريقته التي يسعى فيها لأقتباس المصطلحات والألفاظ زاعماً أنه يسبر الأعمال الادبية بالمسبار البنيوي في حين أن القراءة الأولية لما يكتبه عبدالله رضوان تشير بالدلالة القاطعة، والبرهان الساطع، أنه لم يعرف حتى الآن شيئا عن هذه البنيوية، وحسبه انه قرأ بحثاً أو بحثين، أو على الاكثر كتاباً او كتابين، وهذا غير كاف بالغرض. فلا يقبل المنطق أن يتمسك هذا الكتاب أو ذاك بكلمة المكان أو الزمان، ليكون بنيويا. ثم كيف يبيح الانسان لنفسه أن يتبع منهجا، أو أن يؤمن بمذهب وهو لا يعرف محتواه النظري والعلمي.

وهذا الذي سبق في حقيقة الأمر، ليس سوى مقدمة، لوقفة مطولة عند ثلاثة كتب نقدية تمثل في نظري «أتجاهات النقد الأدبي» في الأردن. الأول منها هو كتاب «قضايا الأبداع الفني»[26] للدكتور حسين جمعة. والثاني كتاب «الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق» للاستاذ الدكتور هاشم ياغي[27]. والثالث كتاب «نحو نقد أدبي معاصر». للدكتور عيسى الناعوري[28]. فالأول مثل الأتجاه الأكاديمي التنظيري. بمعنى أنه يرتكز على

البحث النظري في طبيعة الفن والأدب، والابداع الأدبي. وغاية الادب من أبداع عمله الفني. والثاني يلم بالجانب التنظيري على التطبيق العملي، بدرس نماذج محددة من الشعر. والثالث يمثل النقد الصحفي، الذي يتألف من مطالعات شتى، ومراجعات متفرقة، ولكنها في الوقت ذاته تعكس لنا طابع النقد الصحفي المتسرع.

وقبل أن أمضي في الحديث عن كتاب «قضايا الأبداع الفني» أود أن أشير الى كتاب آخر للمؤلف نفسه صدر مترجما بعنوان «نظرات في مستقبل الرواية» 1981. ويبدو لمن يتابع نتاج الدكتور جمعة أنه مخصص لترجمة مقالات في النقد الادبي الخالص. أو لكتابة أبحاث تدور في هذا الميدان ولا تتعداه الى التناول التطبيقي لديوان شعر، أومجموعة قصصية، أو نموذجا من الأدب الروائي. وأن كنت أعلم أن له أطروحة في القصة الفلسطينية القصيرة، نال عليها درجة الدكتوراه ألا أنني لم أطلع عليها، وأظنها ليست باللغة العربية، وكان نشر مقالة منها في إحدى الدوريات العربية منذ أكثر من ثماني سنوات، ولا أذكر الان تلك الدورية. علىٰ أية حال فأن قارىء هذا الكتاب «قضايا الابداع الفني» سيشعر بالدهشة لما أفصح عنه المؤلف من ألمام واسع ودقيق بمعطيات النقد الغربي الحديث. وكذلك بمعطيات النقد السوفياتي المعاصر. وعلم الجمال الماركسي في مواجهة علم الجمال البرجوازي المعاصر. ألا أن هذا الاطلاع الواسع، والألمام الدقيق لا يلبث أن يثير الشكوك في القارىء الذي لا يستطيع التمييز بين آراء المؤلف ذاته وآراء الباحثين الذين ينقل عن مؤلفاتهم. وذلك لأن الدكتور حسين جمعة لم يتبع في أخراج الكتاب خطة علمية أكاديمية، تلزمه بتحديد مصادره، بل أتبع خطة أخرى تسمح له بالمزج بين أنواع من الآراء الذاتية والمقتبسة. وهذا المنحى يلجأ اليه كثير من الكتاب المعاصرين

ولكني لا أحبذه، ولا يذكرني ألا باسلوب العقاد الذي كان يقتبس آراء النقاد الغربيين دون أن يشير الى ذلك وليس الذي ذكرته، بادئا، من الماخذ التي تؤخذ على المؤلف بل هو من الماخذ التي تؤخذ على كتاب كثيرين، وليس الدكتور جمعة ألا واحدا من الاف يقعون في المأخذ ذاته.

ولدى توقف القارىء عند البحث الاول «اشكالية الابداع الفني» لا يجد فيه شيئا جديدا أضيف الى ماقبل. وأغلب الظن أن المؤلف أعتمد في قسم كبير منه على تلخيص القسم الأول من كتاب «التاريخ الموجز للنظريات الجمالية»[29] ولو افترضنا جدلا أنه أعتمد على الذاكرة، لما جاز لنا أن نطلع على هذا التلخيص دون أن يخطر ببالنا ذلك الشبه الكبير الذي يدعونا الى رفض مقولة «تداعي الخواطر ووقوع الحافر على الحافر» وفي بحثه عن «الأبداع الفني والواقع الاجتماعي» ترديد للآراء المطروقة في هذا الموضوع، والتي تتلخص بأنه لا يمكن دراسة الأثر الفني «في معزل عن ظروفه الأجتماعية وسلامه الاجتماعي»، فعلاقة الفنان «بالواقع تتطلب تحليلا شاملاً لجميع الروابط، بينهما أي بين الفنان، والواقع الاجتماعي» ويأتي تأكيد الدكتور (جمعة) على هذه الاراء المحفوظة في الصدور المصونة في الأذهان، من قبيل الرد على أساطين الرواية الجديدة من أمثال: آلان روب جرييه، وناتالي ساروت، وحتى بالمنطق الجدلي نفسه فإن ظاهرة، مثل ظاهرة الراوية الجديدة، كان لا بد أن تكون، فهي أستجابة لأنحلال العالم الرأسمالي. وفي البحث «الابداع هدم. وتجديد» أيجابية واضحة، وملموسة، فبعض الكتاب - عندنا - يحسبون التجديد يأتي في البدء من الصفر. وهذا غير دقيق. أذ لا بد للمبدع المجدد من أن يمتص التراث، وأن يتأثر به ثم يضيف اليه أنجازه الفردي. ولذلك فأن «الاصالة» هي «أن يطور المبدعون التراث لا أن ينكفئوا عليه». أو أن يقلبوا له ظهر المجن. ولهذا يستشهد الدكتور بعبارة غوركي: «إن نزع الفنان الى كشف شيء لم يسبقه اليه العالم، ولم يقم به أحد من قبل، من تلقاء نفسه، ومن ذاته الخاصة، يؤدي دائما، وبلا رجعة، الى ولادة العجز الفردي..»[30].

وقد واصل الدكتور حسين جمعة بحثه لهذه الفكرة في موضوع آخر عنوانه «أصالة في الشكل - حداثة في المضمون» وقد أراد أن يصل عبر هذا المبحث، الى النتيجة الاتية وهي أن الأبداع الاصيل يكون في التجديد شكلا وفحوى[31].

وليس في الاشكال اللفظية فحسب. ولست أدري كيف يتصور المؤلف أن يكون ثمة تجديد في الشكل دون المضمون. أما في البحث الذي عنوانه «تداخل الذاتي والموضوعي في الأبداع الفني» فيرد المؤلف فيه على من يزعم فردية العمل الفني. وهويحاول أن يبرهن، وعبر نتائج التحليل النفسي، الاجتماعي، أن في الامر «تظافرا عضويا بين عملية الخلق

الـذاتيـة، وأنعكـاس الاشيـاء، الحقيقيـة، في وعي الفنـان»[32].
ونرى المؤلف يستطرد من البحث في مسالـة الابداع الفني الى الخوض في النظريـة المـادية للمعرفة. ويثبت أن الفن، بما أنه ضرب من ضروب التعبير عن الوعي، لا يمكن أن يحدث ألا وفيه درجة من انعكاس الواقع الموضوعي في وعي الفنان. ولكن هنا، لا يلغي بالطبع ذاتيـة الفنان، في عملية الخلق. ويورد مثالا على ذلـك روايـة «رجال في الشمس» لغسان كنفاني ثم يهجم المؤلف على عدد غير قليل من الباحثين والمفكرين لا لشيء ألا لأنهم لا يشاطرونه الرأي فيقول عن غارودي وغيره:
«حملة مسعورة على الواقع»[33].

وأنا لا أفهم كيف يمكن للانسان أن يشن حملة على الواقع ثم يهجم، المؤلف، في البحث الـذي بعنـوان «الطبيعـة الانفعالية والعقـلانية للابداع الفني»[34] على دعاة الحداثة في الأدب الغربي المعاصر، لأنهم يرون في الأدب ظاهرة ذات طبيعة آنفعالية.

فحسب، وأنه لا يجوز درسها وتفحصها بشكل عقلي ثم يورد نصوصا كثيرة لعلماء نفسيين، ولفلاسفة ماديين تعزز وجهة النظر القـائلة بأن الاثـر الفني نتـاج للجـانبين الأنفعـالي والعقلي لدى الفنـان. وان ماجـاءت به مدرسـة (الحـدس) ممثلة بالفيلسـوف الأيطالي كروتشي وغيره محض أباطيل ويخلص من تحليل لعملية الابـداع الفني، والأدراك الجمالي الى تأكيد رأي معروف وهو أن «بنيـة الـذات الفنيـة نسق متكـامـل، يحتوي على عنـاصر عقلية وأنفعالية محتومة بظروف تاريخية محددة، وبنية أجتماعية معينة، وأن الفنان الاصيل ليس صانع مبدعات جديدة، وأنما هو محول ومغير للواقع».

وعلى الرغم من أننا لا نختلف مع المؤلف في رأيه هذا ألا أننا لا ننكـر منطقيـة السؤال: ماالذي يجعل فنانا أصيلا يحول الواقع الى شكـل فني مغـاير لفنـان آخـر أصيـل يعيش في البيئـة نفسها والـواقـع ذاته. فلو أن المسألة لم تكن تزيد على تحويل أنعكاس الواقع في الوعي، لكان لزاما أن يكون الأثران الفنيان متشابهين أو متقاربين على الاقل.

ولعـل من أفضـل بحـوث الكتـاب، ذلـك الذي يحمل عنوان «الـتجـريـب في الفن». وحبـذا لو أن المؤلف وظف هذه الاراء المركزة في تكوين موقف نقدي أزاء ما ينشر من أدب تجريبي في الأردن.

ويستأنف الدكتور جمعة ـ في هذا البحث ـ طريقته في وصف من لا يشـاطـره الـرأي بعبارات حادة، من مثـل قولـه «الـدراسـة المعـاديـة للانسـان تتستـر وراء كلمـات بالـرمـز والتجـريـد والتجـريب». أو قولـه عنهـا «أتجـاهات تحريفية متهافتة» أو «هي تجسيـد حي لمثـل جماليـة مشوهـة، وخـاطئـة». وجميـع هـذه العبـارات من فقرة واحدة[32] أليس في أمكان المؤلف أن يعبر عن رأيـه، ويؤكـده، دون هذه الألفـاظ، أو هاتيك النعوت، ولا يقل عمقا عن هذا البحث موضوعه عن الذوق «الجمالي» الذي طرح فيـه نظـريـات الجمـاليين الالمـانيين دون أن يتخذ منها مؤقف المؤيـد أو المعـارض. ثم يعـرض الاراء للغـربيين القـائلين بأن التقدم التقني أثر سلبيا على الفن. وهو يرى أن مثل هاتيك الاراء معبـرة عن أزمـة المجتمـع البـرجوازي المتناحر، الذي تتمتع فيه الأقليـة بثمـار التقنيـة بينما يحرم منها الاخـرون[36]. ويخلص من دراسته لاراء الباحثين الجدليين في الموضوع الى القول «لايوجد أي خطر على الثقافة الانسانية الروحية من تطور العلم، والتقنية، وتوجيهها علميا سليما، بعيداً عن المصالح الطبقية والشخصية الضيقـة»[*]. بل أن منجـزات العلم تفيـد الثقـافـة الفنية والأبداع الأدبي لأن هذا يحمل إدراك الفنان لأسرار وجوده.

وعلى الـرغم من العمق الـذي أمتـاز به هذا البحث ألا أنـه لم يخـل من تكـرار وتطـويـل، وحشـو، لا مسـاغ فيه. وأحسب ان المؤلف ألم بآراء كثيرين في هذا المـوضـوع. ولم يشأ أن ينتهي من القضية المطروحة، ويبت فيها، حتى يستوفي الاراء المقتبسة مع أن بعضها يغني عن بعضها الاخر.

«أمـا قضيـة التـواصـل في الثقـافـة والأدب» فهي الاخرى من المسائل المهمة التي بذل فيها الدكتور جمعة جهداً مشكورا.
وأشـار الى قضيـة ما نزال نشكو منها نحن العرب. وهي أغفال الغـربيين لمكـانـة الآداب العـربيـة والفنـون العربية في المساق التاريخي لتطور الأدب. وحاول أن يستشهد بآراء الفلاسفة الذين نظـروا الى الآداب العـربية نظرة سامية، مفعمة بالتمجيد والاكبار فكيف يسمح الغربيون لأنفسهم بتجاهل ثقافة المشرق..

أما البحث الاخير عن «البنيوية وميثولجيا الأدب» فأغلب الظن أنـه بحث مترجم. ولم ألمس فيه أي رأي للمؤلف. كما لم أفهم ألكثير من فقراته أما لعدم وضوح الفكرة في ذهن المؤلف، فجاء التعبير مضطربـاً فيه غمـوض، أما الاستخدام المؤلف كلمات

جديدة غير واضحة الدلالة ولا محددة المعنى، وكنت أود أن المؤلف أستند الى مراجع متنوعة في فهم البنيوية، ودراسة جولدمان، وغيره، عوضا عن الارتكاز على وجهة نظر واحدة.

وهذا مأخذ يسري على غير واحد من المؤلفين الذين يتحمسون لوجهة نظر معينة فلا يرون الحقيقة العلمية ألا لديها.

وهذا خطأ علمي، لا يغتفر، في الأبحاث التي تحظى بالحد الأدنى من الأكاديمية.

يتضح بعد هذا العرض الوجيز لمحتويات الكتاب مايلي: -

1 - أن الكتاب عبارة عن وصف نظري خالص للابداع، دون أمثلة، ودون قياس، ودون مواقف تطبيقية.

2 - أن جل الآراء الواردة تمثل وجهة نظر واحدة، هي رأي علماء الجمال السوفيات دون أن يميز القارىء بين ما يقتبسه المؤلف أو رأي المؤلف الخاص.

3 - ينصب الجهد الشخصي للمؤلف على تجميع الآراء ورصفها في نسق محدد دون أن يكون له موقف شخصي واضح.

4 - في كثير من الأحيان يلجأ المؤلف الى مايسمى (بلطجة) فكرية فينعت من يخالفونه الرأي بالمعاداة للانسان، أو بالكلاب المسعوزة التي تنهش الواقع.

وعلى ذلك فإن قيمة هذا الكتاب النقدي، وأن كان يثرى ثقافة القارىء، ويزوده بمعلومات مركزة، فأنه لا يهم في تكوين رأي عام أدبي، لأعتماده على النظرية دون التطبيق، على العكس من كتاب الدكتور هاشم ياغي «الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق» الذي حاول جاهدا أن يتلافي هذا النقص. ألا هذا لا يعني أنتفاء نقط الالتقاء بين كتاب الدكتور ياغي وكتاب الدكتور حسين جمعة سالف الذكر. فكلاهما يتبنى وجهة النظر التي تقول «أن الحداثة في الأدب لا يمكن ان تنفصل عن الأصالة[37]. والأصالة تقتضي أن يكون الشاعر متصلا بعصره، وبمستواه، وأدواته، وتكتيكه[38]. والفارق بينهما أن الدكتور حسين جمعة يكتفي بالحديث النظري الاصم الذي يعوزه المثال لتتضح الصورة للقارىء، ويأخذ من آراء النقاد السوفيات المعاصرين، ويردد ذلك دون أن يكون له موقف واضح مما يأخذ في حين أن للدكتور هاشم ياغي من المراس التطبيقي مايحول دون وقوعه في هذه الزلة.

فهو يرى في الحداثة: القدرة على بناء التركيب المعقد، الذي يستوعب العناصر المتناثرة، في واقع الشاعر، ويقيم منها عملا فنيا متناغما منسجما مؤثرا في النفوس. ويركز على دور الخيال المجنح، والوجدان المضطرم، في أعادة بناء الشاعر للواقع.

ويتماثل المؤلفان في جعل الأدب نتاجا للعوامل غير الأدبية «تطوير المجتمعات البشرية من أدوارها الأقطاعية الى أدوارها البرجوازية المتوثبة..» ثم «إن عوامل تطور المجتمعات لا تقف عند العوامل الثقافية بل تتعداها الى الأقتصادية والسياسية والتكنولوجية وفي المواصلات وغيرها»[39]. وبناء على ذلك يمضي الاستاذ الدكتور هاشم ياغي في رصد العوامل التي سببت تطور المجتمع العربي الحديث. ويلخص ذلك في الأتصال بالغرب.

ففي أعتقاده أن البرجوازية العربية طمحت الى إيجاد أشكال سياسية تشبه أشكال أوربا والغرب السياسية والأقتصادية والثقافية والأجتماعية[40]. ولكن الاستاذ يحترز على ما ذكر فيفيد أن تطور المجتمع العربي لم يكن دائما بفعل عوامل ذاتية داخلية، وأنما كانت هناك ضغوط من الخارج تغير آتجاه ذلك التطور وسيره التاريخي.

ولهذا لم تكن المدارس الأدبية التي ظهرت في عالمنا العربي مشابهة لتلك التي ظهرت في العالم الغربي. وقد أثر ذلك على مسيرة الشعر فتأخر تطوره على الرغم من أن المحاولات الفردية العديدة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وأوائل هذا القرن.[41]

ثم يقف الدكتور ياغي عند محاولات سليمان البستاني (1850 - 1895) وخليل إده، وأمين الريحاني (1905) وخليل الغريب (1913) ويخلص من هذا العرض الى حقيقة قاطعة، وهي أن الشعر لم يتطور نتيجة جهد فردي أدعاه بدر شاكر السياب، أو نازك الملائكة، وإنما هو تيار عام أقتضته عوامل التغيير والتطور، في مسيرة المجتمعات العربية في عصرها الحديث[42].

كما يستعرض الدكتور ياغي اراء الخائضين في أولية من كتب هذا الشعر الجديد. ويعقب على ذلك بقوله «والذي لا تخطئه العين، في كل هذا الذي قيل، حول الشعر العربي، أن العناية الفائقة فيه قد أنصبت على الشكل أكثر من أنصبابها على المضمون».[43]

وهدف الدكتور ياغي، من هذا العرض، بالطبع، أن يؤكد العكس فالرؤية الشعرية، في نظره، كفيلة أن توازن بين الجده، أو الحداثة في المضمون - بأعمق أنواعه وأوسعها وأخصبها - وبين الشكل كذلك، بأدق أنواعه وأخصبها وأشدها ثراء بالموسيقي.[44] ولا أجد فرقا كبيرا أو صغيرا، بين هذا المعطى النقدي الذي يؤكده الدكتور ياغي، وما سبق أن أكده الدكتور حسين جمعة في البحث الموسوم بعنوان «أصالة في الشكل، حداثة في االمضمون»[45]. في حين أن الاختلاف يبرز في طريقتي التناول، فبينما أكتفى الدكتور حسين جمعة بترديد الاراء والأقوال، وهي قيمة وعميقة لا ريب، فإن الدكتور ياغي يتخذ موقفا من هذه الاراء ويفرغها في قالب منطقي، تطبيقي، واضح.

وبعد أن يمهد الدكتور ياغي بهذا الدليل النظري الوجيز يعرض علينا تحليلا لأربع قصائد هي من عيون الشعر العربي الحديث. الأولى لبدر شاكر السياب[46] والثانية لمحمود درويش، وهي «جندي يحلم بالزنابق البضاء»[47] والثالثة قصيدة (لصلاح عبدالصبور.[48]).

وأخيرا قصيدة «الأرض المحجبة»لنازك الملائكة[49] وسنقف عند واحدة من هذه الدراسات التطبيقية لنرى الى أي مدى كان الدكتور ياغي مخلصا في تطبيق دليله النظري. وسنختار وقفته عند قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» لشيوع هذه القصيدة لدى الناس. ولا ينبغي أن نغفل الاشارة الى طريقة المؤلف في هذا الكتاب. وهي إثبات النص الشعري أولا بكامله، ثم تأتي الدراسة بعد ذلك. مما يفسح المجال للقارى ليتذكر القصيدة أولا، ثم يرى الى التحليل.

في البداية أشار الدكتور ياغي لمن عني بهذه القصيدة[50]. وهذه الاشارات قد تبدو لبعض القراء عديمة الأهمية غير أن المنزع الأكاديمي في النقد حريص على مثل هاتيك الاشارات التي تفيد القارىء الحريص على المقارنات للخروج بأنظار مختلفة حول الموضوع. ثم يؤكد أن أي دارس مهما كان منهجه، لا يستطيع البت في كل ما يقال حول النص الشعري. «فيستطيع كل من نظر في هذه القصيدة الخصبة أن يجد مجالا للقول والحديث»[51].

ويتحدث بعد ذلك عن الرؤية التركيبية المعقدة التي تشمل أطراف القضية «الخصم المباشر ومن وراءه، من خصوم، وأعداء، والأهل المظلومين، وهموم مجتمعه العربي»[52] ويتناول فكرة الحداثة في المضمون فيقول. «استطاع أن يوسع صدره، وأن يعمق من نظره، بحيث أتاح لنفسه أن يتناول مواقف جندي من جنود العدو، أستطاعت الصهيونية أن تصبغه بصبغتها. وأن تزيف لديه الكثير من المشاعر»[53]. وهذا القول - في نظرنا - جميل جدا - بيد أن المؤلف لم يقل لنا كيف كان تناول الشاعر لهذا الشخص. بل أستعمل عوضا عن ذلك جملا غير محددة، مما كان يرد في النقد التقليدي، كقوله: «بعيد الافاق، رحب العواطف، يقظ العقل، مهذب الغرائز، جميل التعبير»[54] وباستثناء العبارة الأخيرة لا أجد كلمة فيما سبق لها علاقة بكيفية التناول الشعري.

على أنه يستنتج من كل هذه النعوت مايلي: - «ومن ثم كان مضمونه حديثا بالغ الحداثة»[55]. ويبدو أن هذا الوصف السريع، الموجز، لم يقنع الاستاذ المؤلف، في طريقة درس القصيدة، فأضاف أسبابا أخرى للحداثة يمكن تلخيصها بما يلي: «حركة الأشخاص، وتبدل الجندي من طور لاخر، وعد هذه الحركة محور الرؤية الشعرية في القصيدة...»[56]. الى جانب ذلك فأن الشاعر يراعي حركة المجتمع، والتاريخ، ونواميس الحياة، ويتمثل الواقع الموضوعي، مطروحا بين يديه ويدى عدوه[57]. وزيادة على ذلك عنصر البساطة الذي تخيله في الشخص الصهيوني: أي أن الشاعر مدرك تماماً لمحور قضيته. ثم يمرّج بين «الذاتي والموضوعي»[58]. وتسليط الأضواء على الفرق بين رؤية البرجوازي للأرض ورؤية الفلاح[59]

ثم، أخيرا، تصويره التقابل، بين أصحاب الأرض ومغتصبيها من الفاشيين الاسرائيليين».

فنجاح الشاعر، أذن، مرهون بأكتشاف كلي فني للعلاقات التي تربط بين أطراف القضية، قضية قومه، ومالدى أعدائهم من علاقات كذلك، وأنا أرى أن الدكتور ياغي كان بارعا في الحديث عن جدة المضمون الشعري في القصيدة، ألا أنه أغفل جانب التشكيل اغفا لا يكاد يكون تاما. ومع تسليمي بكل ما ورد عن محتوى القصيدة، ألا أنني لا أتصور روعة القصيدة قد أتت من كون الشاعر أختار جنديا صهيونيا، وأستطاع من خلاله أن يدين جريمة العصر. وأن يغير عدوه. فكثيرة تلك القصائد التي تلتقط مثل هذا الموقف، أو تحاول الألمام بخيوط القضية المتباعدة،

والأمثلة على ذلك كثيرة في الأدب العالمي.

وأحسب، أن قوة القصيدة، جاءت من البنية الفنية، والأسلوب الشعري. الذي حول الاشياء البسيطة، العادية، الملتقطة من الحياة اليومية الى أشياء غنية بالايحاء، وفيرة الوقع على النفس، فتصرف الشاعر بالكلمة، والتفعيلة، والجملة، والصورة الشعرية، وتصرفه في الواقع ذاته، وتحديه له، وأختراقه لمسلماته اليومية، هو الذي جعل من هذه القصيدة البسيطة آنفجارا مدويا يتشظى في كل آتجاه.

هذا الموقف الذي يميز لدى الدكتور هاشم ياغي بمزج النظري مع التطبيقي، والأتجاه، صوب المعاصرة مع الاستاذ في الوقت ذاته على الأكاديمية، نفتقده في كتاب الدكتور حسين جمعة كما نفتقده في كتاب الاستاذ عيسى الناعوري، ولا بد لنا من وقفة تأمل عند هذا الكتاب الذي يمثل شكلا من أشكال النقد الصحفي.

وللدكتور عيسى الناعوري آثار في الادب كثيرة ومتنوعة، منها ما هو شعر ومنها هو قصة قصيرة، ومنها ماهو رواية، ومنها ماهو نقد، وتاريخ أدب، وفي الايام الاخيرة صدر له في تونس كتاب «نحو نقد ادبي معاصر». ويضم هذا الكتاب أشتاتا من المطالعات والمقالات التي كتبت في مناسبت عديدة، ولدواعي شتى.

ولن أقف عند المقالات جميعها عند الدراسة الاولى وهي أهم ما في هذا الكتاب. ولو لم تكن مهمة لما جعل الكاتب عنوانها عنواناً للكتاب.

يستهل المؤلف المقالة بخبر مطول عن الرواية الموسومة بعنوان «الفهد» وأشتهار مؤلفها بعد وفاته، بسبب مقالة كتبها عن «الرواية» الناقد الايطالي جورجيوبساني. ثم تابع الخبر فأورد شيئا موجزا عن آهتمام الأوساط الفنية السينمائية برواية «الفهد»، ونقلها إلى أكثر اللغات الحية، ومنها العربية التي نقلها اليها الناعوري نفسه، وصدرت في بيروت سنة 1974. ويخلص الدكتور الناعوري من هذه «الحادثة» الى رأى في النقد الأدبي، فهو في رأيه «عملية كشف، وأنارة لجوانب العمل الفني، تبين مزايا الفن، والابداع فيه، بوعي وبصيرة، وبفكر نير، وهو كذلك، تعاون صادق وغير متحيز، ولا متحامل، بين الناقد والمؤلف، لأبراز الجمال والقوة، ومواطن الأبداع، لا تؤثر فيه الميول الشخصية، ولا المذاهب، والعقائد، والأهواء»[60]

وبعد أن يخلص الدكتور الناعوري من تعريف النقد يعرف الأدب، فهو قبل كل شيء «عمل فني وأبداع» - ثم يعود ثانية الى أشراط الكفاءة النقدية وهي تتلخص في: -

1 - التجرد والاخلاص والصدق.

2 - أحترام الناقد لنفسه ولقلمه ولكلمته ولقرائه.

3 - أمتلاؤه الثقافي.

4 - أعتماده على التحليل السليم.

5 - المنطق الهادىء المتزن والحجة المقنعة.

وبعد أن ينتهي الدكتور الناعوري من تعريف النقد، وتعريف الناقد الأدبي، والشروط التي يجب أن تتوفر فيه وينتقل الى تحديد وظيفة الناقد. فهي تتلخص فيما يلي «النظر في الأعماق، ودراسة الأبعاد والمقومات، مع تحليل العناصر الفنية والفكرية بدقة ودراية»[61].

وهو يرى، بالطبع، أن ما يصدر في الأردن، وينشر من نقد أدبي ليس نقداً لأنه أولاً ينم عن ضحولة ثقافية في الناقد، وتحكم العقائد، والمذاهب في النقد، وإحلال المجاملة بديلا للأخلاص. والحقد بديلا للصدق، ثم أخيرا، العجز عن أدراك جماليات العمل الفني، وخلو الكتابة النقدية من العمق[62].

أما بقية المقالة فهي تكرار بعبارات متعددة للمفاهيم المطروحة انفا، فهو يسمى تحكيم المذهب السياسي «بلطجة فكرية»[63]. أو إرهابا، أو كليشيهات جاهزة. أما عبارات مثل «الالتزام والأنتماء، والحس الجماهيري، والنزول الى مجتمع الكادحين، والتقدمية».. فتثير أعصاب الدكتور الناعوري وتجعله يكفر بالقيم النقدية التي يروج لها هؤلاء النقاد[64]. وفيما تلا ذلك يهجم الناعوري على أدب الشعارات، ويرى في خلود الأثر الأدبي وبقائه دليلا على الجودة[65]. ثم يصنف الدكتور الناعوري النقاد الأدبيين في الأردن في ثلاث فئات، وهذه الفئات هي:

1 - فئة ماتزال في أول الطريق، وهؤلاء حاقدون في الغالب.

2 - وفئة تتصدى للنقد لغرض فرض الآراء السياسية والمذاهب «الأيديلوجية».

3 - وفئة من الجامعيين تعرف النقد، وتعرف الحقيقة ولكنها تؤثر السلامة بالصمت.

أما النقـد النمـوذجي، المثـالي، الذي يرضي الدكتور عيسى النـاعـوري، فهـو من مثـل الـذي يكتبـه الأستـاذ الدكتور إحسان عباس، أو الدكتور شوقي ضيف.

لا نستطيـع أن نختلف مع الـدكتور الناعوري في تعريفه للنقد الأدبي، ألا أن التعـريـف الـذي أورده، واقتبسنـاه من الكتـاب المـذكـور، ليس تعريفا جامعا مانعا، كما يقول أرباب المنطق. وهـو مع ذلـك يتضمن عبـارات مبهمـة قد يختلف النـاس في مدلولها، فالوعي، والبصيرة، والفكر النير، والتعاون والصدق، كل هذه الألفـاظ يختلف النـاس فيمـا يفهمـون منهـا. فما قد يكـون صدقـا في نظـري قد لا يكـون صدقا في نظر غيري وما قد يكون فكرا نيرا في نظر (س) من الناس قد يكون فكرا مظلما في نظر (ص) من الناس. أما مفهوم الدكتور الناعوري للحياد النقدي فيختلف عن مفهـوم غيـره. فالمـوضوعية في النقد لا تتعارض مع انطـلاق النـاقد من أرضية ثقافية معينة أو من مذهب أدبي وسياسي معين، ولو أن الدكتور الناعوري قام بمراجعة سريعة لتاريخ النقد الأدبي لألفى أن الموضوعية النقدية لا تتنافى مع صدور الناقد عن مذهـب أدبي، أو فكـري، أو سيـاسي، أو فلسفي معين، ألا أن طريقـة محـاكمة الناقد للاثر المفقود تعتمد على أدوات تحليلية، قد تقوده الى نتائج تتجاوب مع فكره أولا تتجاوب.

ويشبه تأكيد الدكتور الناعوري على ضرورة تجرد الناقد من أي ميل شخصي، أو مذهبي، أو عقيدي، أو فكري، الأدعاء بأن بأمكـان الأنسـان أن يبدع من الصفر دون أن يطلع، أو يعرف، أو ينـال ثقـافة واسعة أو محدودة، والنقد - بعد ذلك - هو إبداع. ولا يمكن أن يكون علما كالفيزياء أو الرياضيات ولهذا لا بد أن يكون لذات الناقد وجودها في النقد.

أن الشـروط التي يستـوجبهـا الـدكتور الناعوري، في الناقد، ليست شروطـا «تعجيـزيـة» بمعنى أن كل من يتعـاطى النقـد، ويزاول الكتابة النقدية، يزعم توفرها فيه، فالكل يدعى الأخلاص، والتجـرد، والكـل يدعي أحتـرام نفسه وقلمه، وفكره والكل يزعم أنـه ممتليء ثقـافـة. والكـل يزعم الاعتمـاد على التحليـل الدقيق. لكن هل قدم الأستاذ الناعوري بديلا لذلك.

الـواضـح أنـه يردد أقـوالا لا تعني شيئـا على المـدى البعيـد، فالمنطق الهـادىء، المتزن، والحجة المقنعة كلها أمور نسبية، وقـد يزعم قارىء كتـاب الناعوري أنه يرتكز على المنطق الهادىء المتزن، والحجة القوية أن كتابه «نحو نقد ادبي معاصر» خلو من كل ذلـك لأن النـاس يختلفـون في الحكم على الهـدوء والأتـزان والمنطق. بأختـلاف المنطلقـات الفكـرية «أو المذهبية كما يقول الناعوري».

وتأكيـد النـاعـوري على وظيفـة النقد لاغبار عليه، ولكن هل تقف المهمـة عند تسليط الاضواء على المكونات الاساسية للأثر الأدبي. هل ثمـة مجـال للحكم على الأثـر الأدبي أم لا؟ أذ اكـان الـدكتـور النـاعوري يرى في النقد عملا تحليليا فحسب، - دون حكم - فهـذا رأى جديـد، وقـد نختلف معـه أو نتفق، أما إذا كان يرى في التحليل النقدي طريقا لأصدار أحكام نقدية، فهنا نقول: أنـه لابـد من معـايير تقييمية يلتزم بها الناقد وهذه المعايير غالبا ما تستقي من حقل آخر خارج الاثر الادبي كالأخلاق، أو السياسة، أو الفلسفـة، أو المجتمـع أو علم الجمـال، ولهذا ناقض الاستاذ النـاعـوري نفسـه حين راح يبين أسبـاب خلود الشعـر، فصـدق الشـاعـر، وشدة تفاعله مع عصره ومجتمعه، كانت الاسباب - في رأيـه - في خلود القصـائـد التي ذكـر. إذن، فأنه، هو نفسه يلجأ، الى قيم، ومعايير غير أدبية في الحكم على الشعر، وهكذا سمح لنفسه أن يفعل ما حظره على غيره من النقاد.

(أمـا توكيـده على رفض الشعـارات في النقـد الأدبي مثـل الألتـزام، الأنتمـاء، الحس الجمـاهيـري، الطبقـة الكـادحـة، ألـخ . . .) فنحن نؤيـده في ذلـك إذا لجأ الناقد اليها لأثبات حكم نقدي، أو لدعم وجهة نظر في تحليل أدبي. أما أذا كان أستعمالها في سيـاق وصفي لنتـائـج التحليـل «السليم الـدقيق» فلا بأس في ذلـك. فهـي كلمـات موجـودة في لغـتـنـا الـيـومـيـة. ولا يقبـل هذا المنطق أن تستعمـل في حيـاتنا ولا تذكر في البحث النقـدي. وليس يكفي أن تكـون هذه الكلمات لا تعجب الدكتور عيسى النـاعـوري حتى يحظر أستخدامها في لغة النقد، أو حذفها من القاموس.

ومن الواضح أن في ذهن الناعوري شيئا عن النقد بيد أن هذا الشيء غائم، وغيـر واضـح، ودليلي على ذلـك ملاحظته الاخيرة التي أشـاد فيهـا بنقـد الـدكتـور أحسـان عباس، وشوقي ضيف، فالاختلاف بين الرجلين أختلاف كبير جدا. ففي حين أن للدكتور أحسـان عبـاس دراسـات نقـدية عميقة وجادة، فأنه ليس للدكتور شوقي ضيف شيء من ذلـك. والاستـاذ الدكتور أحسان عباس لا

يسخط على النقد «المذهبي» كما يسميه الناعوري، بل تجده، في جل مايكتب يربط بين الأثر الأدبي المنقود، والوقائع السياسية والأجتماعية.

ولنذكر على سبيل المثال مؤلفه الضخم «عن بدر شاكر السياب» أو عن «الشعر العربي الحديث». أو مقدمته لأعمال غسان كنفاني أو دراسته عن «أصابع حزيران والأدب الثوري».

أما الاستاذ الدكتور شوقي ضيف فهو مغرق في الأكاديمية، وليس له ألا كتب في الأدب الحديث وضعت لغايات مدرسية واضحة لا صلة لها بالنقد الادبي إلا من حيث هي تاريخ للأدب، في حين أن بقية جهود الدكتور ضيف منصبة أنصبابا على التراث.

وأذا نحن قرأنا بعض المقالات التي يتضمنها كتاب «الناعوري» وجدنا فيها كثيرا من الاحكام النقدية «الأعتباطية». التي لا تستند الى تحليل نهجي، أو مسوغ نقدي، سوى أستجابة المؤلف «الأنطباعية». فهو يقول عن السياب «وقف عملاقا وطمس في الظل كل الشعراء الاخرين»[67] ومثل قوله عن شعر محمود درويش: «غادر زنزانة الألهام بحثا عن التكريم والتمجيد في شوارع الاسكندرية وبيروت فمات فيه الشاعر»[68]. ومثل قوله في الشاعر «محمود حسن أسماعيل»: سينسى تاريخ الشعر العربي الكثير جدا من شعره، لأنه كان شعر الظروف السياسية لا شعر الروح، والقلب والأساس»[69]. ويقول في وصف أحدى قصائد أسمى طوبي: «ألا ليت في الديوان [70] كثيرا من مثل هذه القصيدة، بل ليت في كل دواوين الشعر الحديثة مثلها».

ومثل قوله عن قصة الأرض الطيبة و «الخروج من الجنة» للايراني: أنهما أفضل أقاصيص المجموعة على الأطلاق. دون أن يبين لماذ يطلق عليهما هذا الحكم. ولكنه يذكر في تضاعيف الحديث أنهما من قصص «اللجوء الى النكبة». فهل يكفي لجوء القاص في هاتين القصتين الى موضوع النكبة ليحكم عليهما بالجودة. وهل يفترض أن تكون كل قصة في موضوع النكبة قصة جيدة.

نستخلص مما سبق أن حركة النقد في الأردن ليست مشلولة الى الحد الذي تبدو فيه عاجزة. ألا أن توزعها في مسارب غير منسجمة سيظل سببا من أسباب أنعدام فعاليتها وقدرتها على أحداث تغيير في الرأي العام الأدبي. فالنقد التنظيري، المقتبس، لن يفي بطموحات الحركة النقدية الأدبية لأنه ببساطة لا يتعايش مع المبدعات الأدبية، أو المبدعين من الأدباء كما لا يتعايش مع الوسط العام للقراء الذين يتفاعلون مع هذا الأدب.

أما النقد الصحفي فهو الذي يتفاعل مع الأدب ولكنه فاقد لكل ما يرتكز اليه من القواعد الصحيحة والمنطق النقدي المتزن.

لقد مثلت تجربة الدكتور ياغي الحد الأدنى من أنسجام الفعالية النظرية «الأكاديمية» بالفعالية النقدية المبدعة، ألا أنها لم تمض الى آخر الشوط بل ظلت تعاني من سيطرة النظري، والأكاديمي على الذوق والانطباع والرأي المعيارى، وعلى أسلوب التناول النقدي.

الهوامش:

1 ـ د. سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن، عمان، طبعة أولى، دائرة الثقافة والفنون، ص (151) وما بعدها.

2 ـ المرجع السابق ص 151 وما بعدها.

3 ـ المرجع نفسه ص 159

4 ـ المرجع نفسه ص 163

5 ـ المرجع نفسه ص 155

6 ـ شاكر النابلسي، فدوى طوقان، طبعة أولى، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1966

7 ـ المؤلف نفسه: تشيكوف والقصة القصيرة، دار الفكر، القاهرة طبعة أولى (1963)

8 ـ للاستزادة: أبراهيم خليل: في الادب والنقد، دمشق طبعة اولى 1980 ص 12، و ص 13

9 ـ للاستزادة راجع كتابنا المذكور ص 14 وما بعدها.

10 ـ د. عبدالرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث / ط ـ المكتب التجاري، بيروت دون تاريخ

11 ـ راجع كتابي المذكور ص 14 وما بعدها.

12 ـ طبعة دائرة الثقافة 1981م.

13 ـ تاريخ 21 / 4 / 1983.

14 ـ لم أشأ أن أبحث هذا الموضوع بالتفصيل لأنني سبق أن فعلت في كتابي المذكور آنفا. فأرجع اليه عند الاستزادة.

15 ـ أحمد المصلح: المدخل لدراسة الأدب الاردني ط دمشق 1980.

16 ـ منشورات رابطة الكتاب الأردنيين عمان، 1982.

17 ـ المرجع نفسه ص /22

18 ـ على سبيل المثال دراسة لقصص (المطر الرمادي) ص 29

19 ـ فخـري صالـح : القصـة القصيـرة في الأرض المحتلة، أتحـاد الكتـاب والصحفيين بيروت 1980

20 ـ أبراهيم خليل : في الأدب والنقد ص 24 ـ 26 .

21 ـ أسمـامـه فوزي يوسف، المـدخـل الى القصـة، منشـورات مجلة فكر، بيروت 1982 .

22 ـ أتحاد الكتاب العرب دمشق / 1979 .

23 ـ محمـد المشـايخ : أضواء على الأدب والفن في الأرض المحتلة، مطابع الدستور عمان، 1982 .

24 ـ صدر في عمان، رابطة الكتاب 1982 .

25 ـ أبراهيم خليل في الادب والنقد ص 26 .

26 ـ د. حسين جمعة، قضايا الأبداع الفني، دار الآداب، بيروت 1983

27 ـ صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1981 .

28 ـ صدر عن الدار العربية للكتاب، تونس، 1981 .

29 ـ ترجمة باسم السقا عن الروسية صدر في بيروت منار الفارابي، 1975 .

30 ـ د. حسين جمعة. قضايا الابداع الفني ص 53 .

31 ـ المصدر السابق 62 .

32 ـ المصدر نفسه ص 64 .

33 ـ نفسه ص (71) .

34 ـ نفسه ص (73) .

35 ـ المصدر نفسه ص 89 .

36 ـ المصدر نفسه ص 104 .

(*) المصدر نفسه .

37 ـ د. هاشم ياغي : الشعـر الحـديث بين النظـريـة والتطبيق، المؤسسـة العربية، بيروت، 1981 ص 10 .

38 ـ المصدر السابق ذكره ص 10

39 ـ المصدر السابق ذكره ص 11 .

40 ـ المصدر السابق ذكره ص 12 .

41 ـ نفسه / ص 13 .

42 ـ نفسه / ص 20 .

43 ـ نفسه / ص 26 .

44 ـ د. هاشم ياغي الشعر الحديث ص /27 .

45 ـ د. حسين جمعة المصدر السابق ص /55 .

46 ـ د. هاشم ياغي، المصدر نفسه ص /31 .

47 ـ المصدر السابق ص 47 ـ 70 .

48 ـ المصدر السابق ص 70 ـ 83 .

49 ـ المصدر السابق ص 83 ـ 94 .

50 ـ د. هاشم ياغي ص /55 .

51 ـ المصدر السابق ذكره ص 56 .

52 ـ نفسه ص / 57 .

53 ـ د. هاشم ياغي الشعر الحديث ص /57 .

54 ـ المصدر السابق ص /57

55 ـ الهامش السابق .

56 ـ المصدر نفسه ص /59 .

57 ـ نفسه ص /60 .

58 ـ نفسه 61 .

59 ـ نفسه ص 61 .

60 ـ د. عيسى النـاعـوري : نحـو نقـد أدبي معـاصـر، تونس، الـدار العربية للكتاب 1981 ص /7 .

61 ـ د. الناعوري نفسه ص /7 .

62 ـ نفسه ص /8 .

63 ـ نفسه ص /9 .

64 ـ د. الناعوري، المصدر نفسه، ص /10 .

65 ـ نفسه ص 11 ـ 14 .

66 ـ نفسه ص 15 .

67 ـ د. الناعوري نفسه ص 70 .

68 ـ المرجع نفسه ص 106 .

69 ـ المرجع نفسه ص /137 .

70 ـ المرجع نفسه ص /180 .

ثلاث قصائد

عادل عبدالله

في يدي مغزل النور
أرفو لمشاة جاريتي
ماتمزقَ من ضوئها في ال
في يدِي
جمرة من سراج غدي
بُللت مِن بكاء المغ
فأستوت تطلب الدف
في يدي
طائرٌ خائف من جنو
مرتدٍ في فضائيٍ مال
في يدِي
مسحة من هوى شهر
نديمُ أنفعالاتها جس
هكذا شمرّ العشقُ عن
كلما أوجعَ الحبُ عاش
أوقدت شمعةَ النذر
في يدُي
خطوة التيهِ من مشت
ماسك في نهاياتها

هو ذا مطلقُ الروح
أن شئتِ يارؤية

مرثية الط

النهرَ يوقظُ بالوقوف
قصدت طفولتها الص
عانساً تعدو بها الد
يتبعها غبارُ الماءِ

النهر يفطمُ حلمها ويريق ماءً شائكاً
حول أنشراح قوارب قصدت طفولتها
الصنوبر
وحدها في برها المائي تقرأ طالع الجمراتِ .
مفترقَ أحتمالاتٍ توحدُ في الرمادِ
سعودها
نحسَ يحضرّ غيبها المخبوءِ في كافورةٍ
حبلىٰ بزهرَ الميتين .
عواءُ قبرٍ يؤانس وحشةً ويُفيق ذاكرةً
تمثّل في نوائح طائرٍ ،
يحكي لها عن شجرةٍ كانت تخبئُ عشّهُ
وتبيح أطفالاً يخافون المدارس أبجديةَ غصنها .
هدأت ، أفاقتْ ، أبصرتْ
نهراً يسبّحُ في طفولته ويوقظُ بالوقوفِ
قوارباً قصدت طفولتها الصنوبر .

-٣-

ترتيلة لـ (صَبرا)

محمومة بغيابها
صبرا تسيلُ علىٰ مدارِ ترابها
يرتجُّ ساكنها بها
ليسدَّ ابواب الرحيلِ ببابها
هي قرية الجرحِ الفلسطيني قدّت ثوبها
وتناثرت حزناً يوحّدُ من قديدِ ثيابها
صبرا تشبُّ علىٰ مياه خرابها .
شجراً ، فلسطيناً يطهر جذره بعذابها
صبرا مواسمُ تربةٍ
حرثت مخيمها لتطلع من حقول حرابها .

العاشق الفاشل

ولد الكاتب الانكليزي موريس بارنج في انجلترا عام ١٨٧٤ ، وقد قضي معظم حياته في عواصم اوربا ممثلاً دبلوماسياً ومراسلاً حربياً طيلة الحرب العالمية الاولى . وهو في مسرحيته هذه يسخر من عقلية الارستقراطيين الذين يكرسون حياتهم للترف وللمغامرات الغرامية .

• قصة: موريس بارنج

• ترجمة : خالد العزي

المكان ـ قاعة صغيرة في دار ريفية انجليزية من طراز (فان دايك)

الوقت ـ الساعة الثامنة صباحاً .

الاشخاص ـ

١ ـ لوكوستا ـ فتاة جميلة لاتتجاوز الثامنة عشرة سنة من عمرها .

٢ ـ دون جوان ـ نبيل اسباني جاوز الأربعين من عمره .

٣ ـ كونتس وسسكس ـ والدة لوكوستا .

المنظر ـ «يرفع الستار عن قاعة صغيرة أنيقة بثت فيها الارائك والكراسي وقد وقف (دون جوان) يتفحص احدى الصور الزيتية المعلقة على الجدار عندما دخلت الآنسة لوكوستا تحييه معتذرة عن تأخر والدتها» .

لوكوستا (بخجل) ـ عفواً ياسيدي . . ان والدتي ستكون هنا حالاً ، فأرجو أن لا يمضك الانتظار .

دون جوان(مأخوذاً) ـ اذا اردت الحق ياآنسة . . فانني أستطيع الانتظار مئات السنين، مادمت برفقة حورية غافلت (رضوان) فهربت من جنته .

لوكوستا(بخجل) ـ لطف سيدى عظيم إذ أضفى علي هذا الوصف الذى لا استحقه . . ولكنني مشغولة جداً ياسيدي هذا الصباح اذ ينبغي على الذهاب الى الحقل للعناية ببقراتي العزيزة .

دون جوان(مبتسماً) ـ يالسعادة البقر . . ! ولكن . . ألا يستطيع هذا البقر السعيد ان ينتظر قليلاً . . ؟!

لوكوستا(متضايقة) ـ لقد تأخرت كثيراًياسيدي . . ، وان من أشد ما يؤلمني ان اكون سبباً في تأخر اعمال بعض الناس .

دون جوان ـ ما انبل الروح التي تحملين ياآنستى . . ! انني اقدس اولئك الذين يشعرون بمصالح الناس . . ، واكاد اعتقد لهذا، باننا سنصبح اصدقاء . . لابل انني اشعر تماماً بان كلاً منا قد عرف الآخر منذ عهد بعيد . . . ! !

لوكوستا(منزعجة) ـ آه ياسيدي، لا ازال اجهل حتى مجرد اسمك . . ! انني لا اعلم أكثر من انك نبيل اسباني .

دون جوان (متفاخراً) ـ ان لي اسماً لابد وانك سمعت به ياانستي . . ! انني (وقد انحنى باحترام) دون جوان سفيل .

لوكوستا (بتهكم) ـ ان احد خيولنا الصغيرة يحمل الاسم دون جوان . . انه الحصان الذي يسحب العربة التي يركبها الصغار . . ولكنه الآن اعرج . . وياللأسف . . !!

دون جوان (محاولاً كتم غيضه) ـ ارجوان تسمحي لي أن اقدم اليك هدية متواضعة . . انه حصان جهنمي يليق لركوبك . . ان اسمه (ديانا) ولكنى ارجوان تطلقي عليه اسم (دون جوان) .

لوكوستا ـ الشكر لك ياسيدى، ولكن والدتي منعتني من قبول هدايا الغرباء

دون جوان ـ ولكني لست غريباً عنك . . وأرجوان تنظري الي كصديق قديم

لوكوستا ـ لقد قالت لنا السيدة (ماركام) بان الانسان لن يكون صديقاً الا بعد تجربة سبع سنوات .

دون جوان (متهكماً) ـ ومن هي هذه السيدة ماركام ياترى. . ؟!
لوكوستا (بسذاجة) ـ انها مربيتنا ياسيدي.
دون جوان ـ ـ ارجو ان تثقي بان جميع المربيات مجنونات. . انهن لايعرفن شيئاً عن الصداقة.
لوكوستا (باستغراب) ـ كيف تقول هذا ياسيدي. . ؟!. . انها تعرف كل شيء. . حتى الافعال الشاذة في قواعد اللغة اليونانية.
دون جوان ـ حسن. . دعينا نعترف بانها تعرف كل شيء. . ومع هذا. . فانها لاتزال تجهل شيئاً واحداً في الأقل.
لوكوستا (بتلهف) ـ وما هو ياسيدي. . ؟!
دون جوان ـ انه. . . انه ولادة. . ونمو. . وتكامل صداقتنا هذه. الا يحق لي ان اعتبر نفسي صديقاً. . ؟ انك بالتأكيد لا تعتبرينني عدواً؟!
لوكوستا (بعد فترة صمت) ـ حسن هذا. . اني لا أجد في صداقتي لك اي أذى، ولا أري كذلك بأساً في مصادقة الرجال المسنين.
دون جوان (بعد ضحكة جافة مصطنعة) ـ انني. . مع كبرسني فخور بصداقتك. . ولكن. . هل أبدو شيخا مهدماً ياآنستى؟!
لوكوستا (بخجل) ـ اوه. . لا ياسيدي. . ماعنيت هذا، ولكنك تبدو كبير السن اذا ماقارنتك بأصدقائي.
دون جوان ـ وهل اصدقاؤك كثيرون؟!
لوكوستا ـ آه. . نعم. . نعم. . فهناك (هاري) الذي تخرج في المدرسة حديثاً، و(فيليب) الذى لايزال طالباً في اكسفورد، (فالنتين) الذي سينخرط في سلك الرهبنة، وابن عمى (دك) الذي اعتبره اعز صديق عندي.
دون حوان ـ هكذا. . ! وكم يبلغ عمره؟
لوكوستا ـ لقد ترك المدرسة منذ ستة اشهر وسيكون جندياً عظيماً مثل السير (فيليب سدني)
دون جوان ـ يظهر انك شديدة الولع به. . أليس كذلك؟
لوكوستا (بمرح طفولي) ـ جداً. . انه يلعب التنس كأحسن لاعب. (متسائلة) هل تلعب التنس ياسيدى ؟؛!
دون جوان(بارتباك) ـ انا. . ؟ لا لا مع الاسف ياآنسة.
لوكوستا ـ الكريكيت. . ؟!
دون جوان ـ آسف. .
لوكوستا ـ الهوكى. . ؟!
دون جوان ـ ولا هذا ايضاً يا آنسه. . انني لا أمارس أي لعبة الا الورق والشطرنج.
لوكوستا ـ انهما لعبتان منزليتان لاتدخلان في حسابنا اذ ان ابن عمى (دك) يقول انهما لعبتان جيدتان للمنزل و. . للنساء.
دون جوان (بارتباك) ـ على اي حال. . ليس لى متسع من الوقت لمزاولة الالعاب الرياضية.
لوكوستا (باستغراب) ـ ولماذا. . هل حضرتك ضابط؟
دون جوان (مبتسماً) ـ كلا.
لوكوستا ـ بحار اذن ؟!
دون جوان ـ لا. . انا اكره ركوب البحر.
لوكوستا ـ اعتقد انك رحالة. . لان جميع الاسبان رحالة عظام. .
دون جوان ـ لا. . انني اجوب اوربا فقط لمجرد النزهة.
لوكوستا ـ آه. . ما اغباني ياسيدى. . . انك ولا شك من رجال السياسة والدبلوماسية.
دون جوان (بتباه) ـ لا. . لست الا (جنتلمان) ممتاز الى أبعد الحدود.
لوكوستا (باستغراب) ـ هل تعنى بأنك بدون مهنة ياسيدي؟!
دون جوان ـ لامهنة معينة عندي. . ، ولكني ذو حرف متعددة.
لوكوستا ـ ولكن كيف تقضى اوقاتك ياسيدي ؟!
دون جوان (بضجر) ـ حسن. . نحن الاسبانيين نختلف عنكم انتم معشر الانكليز. . اننا اقل منكم فعالية واكثر حيوية. . نحن نارّيو الطباع قليلو الصبر. . سابحون في بحور الخيال. . نحن نعتقد بان الاسباني النبيل. . لابل اي اسباني يزداد شرفاً ونبلاً اذاً ما ضحىّ بحياته او بقلبه او بتفكيره وبجميع مايملك في سبيل خدمة او القيام بعمل يقدمه لسيدة. . . حسناء!!
لوكوستا (بتهكم) ـ ها. . لاشك انك متزوج او على وشك الزواج.
دون جوان ـ لا. . . وياللأسف!!. .
لوكوستا (ببراءة) ـ الا تملك المال الذي تحتاجه للزواج؟
دون جوان ـ ليس هذا. . ان كيسى معادل لمركزي تماماً.
لوكوستا (بخبث) ـ ارى ان والديها لايرتضيانك لها بعلاً؟!
دون جوان ـ انني لم افاتحهما في هذا الشأن بعد.
لوكوستا ـ اتمنى لك النجاح ياسيدي.
دون جوان ـ ولكنك لم تعرفي حتى الآن سحر العيون او الفتنة الانجليزية. . . انني مغرم حقيقة ياآنسة. . لقد ابتليت

بحب لايفتر ولا يموت . . . !! حب وايّ حب : !انه حب محرق . . جارف . . ثائر كالعاصفة . . عات كالحمىٰ . . ولكنى لا أجسر على البوح به . . ان المخلوقة التي أحب . . الآلهة التي أفنىٰ فيها . . . لاتشعر بالنار المتأججة في قلبي انها تجهل الشعلة المقدسة . . انها تجهل حبي . . وا أسفاه . . !

لوكوستا ـ ولماذا لم تكاشفها بحبك ياسيدى؟

دون جوان ـ آه . . ما اسهل القول ياانسة . . ولكن ما الذى سيحدث لو اتخذت موقف المهاجم؟ ماذا سيحدث لو انني صرحت تصريحاً مباشراً بعواطفي التي تحرقنى والتي ربما اسعدني الحظ فوجدت لها صدى في قلبها . . ؟ ماذا سيكون من امرى لو انني بكلمتين اثنتين فقط ضيعت جميع آمالى الى الابد . . ؟!

لوكوستا (باستغراق) ـ أهي صغيرة . . ؟ (مستدركة) . . اوه . . سامحنى ياسيدى على تطفلى هذا . . لقد أخطأت اذ سألتك .

دون جوان ـ لا يمكن للخطأ ان يمر على شفاه كالتي تملكين (يبدو الاحمرار خجلاً على وجه كوستا) . . نعم . . نعم . . ياآنستى . . إنها صغيرة . . صغيرة جداً . . لقد رأيتها مرة واحدة .

لوكوستا ـ ايعني هذا انه حب من النظرة الاولى؟!

دون جوان ـ اجل . . ولكنه الحب . . هذه الكلمة الصغيرة التي تحملني بعيداً بعيداً الى عالم علوي . . كله نور . . كله حياة وأمل .

لوكوستا ـ لقد قالوا بان الحب الذي يقع في النظرة الاولى . . غالباً مايكون متقابلاً .

دون جوان (متلهفاً) ـ انني اضرع الى السماء كي يكون الأمر كما قالوا . . اواه ياآنسة أنني اشك في انك حزرت مايكنه لها قلبي من حب لأنها لاتزال صغيرة . . انها ملاك برىء

لوكوستا ـ أشقراء هي ام سمراء؟!

دون جوان (مبهوراً) ـ شعرها . . كشعرك . . ! انه خيوط الشمس عند الضحى . . انه فتان . ! . . وبشرتها . . يالله من سحرها . . انها كبشرتك هذه الفتانة . . انها زهرة قبلتها قطرات الندى في الفجر الجميل الندي . . ! . . وعيناها . . ! . . سلام على عينيها . . فيهما يتجلى جلال السماء الزرقاء وعمق البحر في الصيف الهادىء الساكن . ! وأنفها . . . ! . . انه كأنفك هذا الأشم الجميل . . ! . . وشفتاها . ! انني أذوب في شفتيها . . هاتين اللتين صيغتا الورد في تفتحه . . ! . . واسنانها . . انها تشبه اسنانك التي تفوق جمال اللؤلؤ الشرقي الرطب . . ! ان لها شعاع ابتسامك اذ تبسمين . . وموسيقى صوتك اذ تغردين . . !!

لوكوستا (بحياء) ـ لطفك هذا الكثير اخجلني ياسيدى اذ قارنتني بشخص حبيب الى قلبك جميل الى هذا الحد .

دون جوان (وقد بلغ انفعاله الوجداني مداه) ـ . . انني لا اقارنك بها ياآنستي . . بل اقارنها بك انت . . ! انني لم اكن اتصور . . حتى صبح هذا اليوم الجميل . . لم اكن اتصور ان جمالاً كهذا يمكن ان يعيش وان يتنفس كالبشر . . انها . . ملاك ياأنستى . . نعم . . انها ملاك هبط على الارض .

لوكوستا (باستغراب ساذج) ـ هل رأيتها هذا الصباح ولأول مرة ياسيدى . . ؟!

دون جوان ـ اجل ياانسة . . هذا الصباح . . في هذا اليوم الذى غير حياتي فأحالها الى سعادة او الى شقاء . . ! . . هذا اليوم الذى سيقرر فيه مصيري . . فاما النعيم . . واما الجحيم . . !

لوكوستا (مستبشرة) ـ لقد عرفتها الآن . . . انها . . . انها (ألكسترا هاربجتون) . . جارتنا الحسناء . . . . لاشك انك رأيتها في طريقك الى دارنا . . . !

دون جوان (بحماس) ـ صدقيني انها ليست الكسترا هاربجتون . . ما الكسترا هذه التي تذكرين الاّ شمطاء دردبيس بجانب من أعبد واتمنى . (فترة صمت) . . ولكن . . أتراني اجد في نفسي الشجاعة الكافية لأذيع سرّ قلبي؟! . . وهل تعتقدين ياآنسة بانها ستمزق القلب . . قلبي الواله . . الضمير؟!

لوكوستا ـ ولم لا ياسيدي . . ؟! . . انني متأكدة بان فتاتك يسرها ان تستجيب الى دعوة رجل نبيل مثلك .

دون جوان (بعد تردد) ـ . . ولكنك . . ولكنك قلت ياآنستى بأنني رجل كبير السن؟! . .

لوكوستا (بخجل) ـ اوه ياسيدى . . ولكنى ما عنيت كل هذا . . كل ماأردت قوله . . هو انك رجل . . ولست تلميذاً . . . مثل فيليب .

دون جوان ـ . . وعلى هذا . . هل تعتقدين ان كل فتاة تنظر الي نظرة احتقار ؟!

لوكوستا (بنظرة عتاب خجلى) ـ . . سيدى؟!!

دون جوان (متباهيا) ـ . . وحتي اذا وجدت قلبها صلداً كالصخر . . . اني . . انني . اريدها ان تستمع الى

صوت قلبي ونداء حبي . . !!

لوكوستا ـ سأخبرها بذلك حالاً ياسيدى . . ولا تنس ان البنات سريعات الخجل، . . سهلات الاقناع (تحمر خجلاً)

دون جوان (محاذراً) ـ . . ولكن . . لقد بقي شيء واحد يروّعني . . انني اخشى ان تكون وهبت قلبها لأحد فلا استطيع الاستئثار به . . !!

لوكوستا (ببراءة) ـ لا أظن ذلك ياسيدى . . فانني اعرف جميع بنات قريتنا . . ان معظمهن صغيرات اما الاخريات فقد تزوجن الا (ديانا) . . ومع ذلك فانها غادرت القرية منذ ايام . .

دون جوان (مرتبكاً) ـ . . والآن . . هل ترين في الشجاعة لأفضى اليك . بمكنون قلبي ومن ملكني هواها . . ؟!

لوكوستا (تصفق بيدها مشجعة ببراءة) ـ . . أهاه . . نعم . . كن شجاعاً . . هيا . . (يمسكها دون جوان بكلتا يديه محاولاً احتضانها وتقبيلها ولكنها تفاجئه بلطمة على اذنه فيرتد مخذولاً حسيرا وتخاطبه بعنف قائلة : ماذا تعنى هذه الجرأة ياسيدى؟! . . كنت اظنك شهماً نبيلاً كما تزعم . . ؟!

دون جوان (يجثو على ركبتيه بخشوع) أغفري لي ارجوك . . لقد ظننت انك فهمت ما أعني وظننت انك قد حزرت (تهم بالكلام فيندفع قائلاً) . . لا . . لاتقاطعيني . . دعيني أتمم كلامي . . اسمعيني فقط . . ارجوك . . لقد ظننت انك عرفت ما اعني عندما وصفت لك حبيبة قلبي وامنية نفسي . . وقلت بانها تشبهك . . ولكني . . ولكني كنت مجنوناً . . نعم . . كنت مجنوناً . . اسمعيني . . اسمعيني فقط . . لوكوستا . . حبيبتي . . انني احبك بكل جوارحي . . اعبدك . . افنى فيك . . . اقدم لك قلبي . . روحي . . وكل ما املك . . !

لوكوستا (بألم) ـ انهض من فضلك ياسيدى . . انني اكره الرجال البلهاء ، واذاً ما ظللت تهذر هكذا . . فانني سأغادر المكان حالاً .

دون جوان (متناهضاً بتخاذل) ـ . . والآن . . هل تعنين أني فقدتك . . فقدت كل شيء . . حتى الأمل؟!

لوكوستا (ضاحكة بسخرية) ـ سامحني ياسيدى . . انني لا استطيع معاونتك .

دون جوان (يجرد سيفه ويسدده نحو قلبه) ـ سأنتقم من القلب الذي احب . . بلا أمل .

لوكوستا (مستمرة في الضحك) ـ لاتكن احمق . . من فضلك . . . انك اكبر . . حتى من ابي فكيف اتزوجك؟! . . اسمع . . اسمع هاهي أمى قادمة . (تدخل كونتيس وسسكس ، وهي سيدة جميلة ويقف فتحييه باحترام معتذرة عن تأخرها ، وفي هذه الاثناء تتنحى لوكوستا بأمها ناحية من الصالة وتقول لها بصوت مسموع : انه مضحك حقاً . . ! ثم تخرج مسرعة لاتكاد تكتم ضحكتها .

جبران شاعراً

بعد نصف قرن على وفاته

حاتم الصكر

وقد ينثرُ الليلُ البهيمُ منازعي

على بُسْط أحلامي، فيجمعها الفجر

جبران

لعل أكبر مفارقة يكتشفها دارس شعر جبران خليل جبران، أن البحث عن شاعريته (في) شعره المنظوم، لايجدي نفعاً. بل انّ الطريق الصحيح للحكم على شاعريته هو البحث عنها (خارج) أشعاره، في قطعه المنثورة، ومقالاته، ورسومه وحتى في قصصه ورسائله ومواقفه في الحياة، وأيضاً في حكمه وأمثاله..

وهذا التشخيص هو بمثابة تصويت إلى جانب شاعريته كأسلوب عام في الحياة، وليس بمعناها الأضيق المحصور بالأسلوب الشعري. فالشاعرية نظرة شمولية تنتظم سلوكه العام منذ هجرته إلى الولايات المتحدة حتى عودته ميتاً الى قريته (بشرى) بلبنان حيث رأى النور أول مرة ذات يوم من عام 1883.

--

رغم أن أول مؤلفات جبران لم يكن ديوان شعر، إلا أن القراءة المتأنية لكتابه الصغير (الموسيقى) الصادر عام 1905 وهو يتجاوز العشرين بقليل تؤكد أن في أعماقه بذرة شاعر... يريد، وهو أعزل ضعيف، أن يستوعب الكون ويحل في كل دقائقه عبر روحانية محسوساً، ومايسميه (روحاً لطيفة) تشمل الكون... كما يجرد بالمقابل من المحسوسات والحسيات معاً أرواحاً متناغمة متآلفة..

في آخر كتيبه (الموسيقى). [1] يتوجه جبران بما يشبه الدعاء طالباً من سكان الأرض، أن يكبروا عباقرة الموسيقى (الألى... ملأوا الهواء أرواحاً لطيفة، وعلموا الانسان أن يرى بسمعه ويسمع بقلبه...) [2] والعبارة الأخير تنبىء عن لب الاعتقاد الجبراني المجسد شعراً ونثراً. بل انه البداية الفكرية التي بحث لها فيما بعد عما يدعمها ويشكل دليلاً على صحتها. فوجد في اللاهوت وأدبيات الصوفية (العامة) وفكر نيتشه خليطاً حاول أن (يؤلف) منه نظرته الشمولية التي ألبستها الرومانتيكية رداء أدبياً شفيفاً قوامه التهويم و (الهروب) إلى الطبيعة..

إن الخير المجسد في شخص المسيح الذي يعيش خارج حدود الغناء، والمتجسد أو (الحال) في الأشياء بقوة، قد قربت جبران من طرح الفكر الصوفي في مسألة الحلول ووحدة الوجود. كما تعمدت هذه القناعة المبكرة لدى جبران بصورة (السوبر مان) القوي الذي لايهزم أو يهدم لأنه قوي من الداخل. وهذا ـ على

الأقل - مافهمه جبران من نيتشه أو ما (أنتقاه) من فكره وانتزعه إلى جانب خطوط تفكيره العامة [3] . . وكان على جبران أن يقدم تلك الاتجاهات الثلاثة في بوتقة واحدة أو أن يكون داخل مثلث فكري، قاعدته لاهويته وضلعاه: نيتشه والصوفية . . وهكذا وهكذا أدخل إلى مثلثه الذي يشبه القفص كلما يصطاده بمعاناته الذهنية نتيجة القراءة، أو معاناته الحياتية نتيجة الهجرة والكد اليومي لاثبات الذات في مجتمع غريب قاس . . وهكذا أراد أن يغدو إنساناً (يرى بسمعه ويسمع بقلبه . .) وكأنه يستوعب الوجود ويتمثله بأكمله في حسية عجيبة بدأت أصلاً من روحانية لاهوتية . .

في مقاله الأول نفسه عن الموسيقى يقول إنها - أي الموسيقى - (تتناقل وتتناسخ وتكتنف الكل وتحيا بالكل . .) [4] وهذه إشارة أخرى الى هيكل الفكر الجبراني الذي سوف يترسخ لاحقاً كما سنرى . .

إن هذه الفكرة تمتد من (الموسيقى) إلى (ذات) الشاعر، فهو يقول في آخر مقالته (صوت الشاعر) من كتابه (دمعة وابتسامة) : [الذي أقوله الان بلسان واحد، يقوله الآتي بألسنةٍ عديدة] [5]

ويجد جبران في المسيح - الذي لم يُصلب بل عاش حيا - صورة جديدة لم يرها سابقوه، هي في الحقيقة رؤيته هو لما يجب أن يكون عليه المسيح . . مسيحه هو الذي تسلح بالقوة . . فجعل منه (ذلك السوبرمان الذي كان يبشر به نيتشه) [6] فيقول في (يسوع المصلوب) [ماعاش يسوع مسكيناً خائفاً، ولم يمت متوجعاً . بل عاش ثائراً، وصلب متمرداً، ومات جباراً] [7]

--

تلك الاطلالة على فكر جبران منذ بواكيره، تريد رؤية البذور الأولى لقناعاته التي طبعت شعره ونثره معاً . . بلهاث حاد وحماس قوي . . . فهو يريد أن يجمع النقائض مجسداً ماليس محسوساً ومجرداً ماهو محسوس . . . متنفساً الكون كله مرة واحدة . . وجبران من القلائل الذين يغدو اسلوبهم مضموناً ومضمونهم، اسلوباً . . أي انه حين اختار (المسيح) الذي يقهر الصلب ويحيا في الموجودات، إنما استعار لغة المسيح نفسها حتى لتجد عباراته (توراتية) في كثير من مقاطعها . . وصوفية في أحيان أخرى .

لذلك جاء كتابه (الموسيقى) انطباعات شاعر يسمع بقلبه أصواتاً قد لايسمعها سواه رغم ان العناوين الفرعية توحي بأنه (يصف) أحياناً ضروباً من الموسيقى الشرقية والألحان السائدة في بلاده كحديثه عن (النهاوند) مثلاً و (الصبا والرست) إلا ان القراءة الأولى للمادة المكتوبة عن تلك الألحان في تشير الى أنها (انطباعات) أو أصداء لما تتركه تلك الألحان في النفس . . فضلاً عن اسلوب المناجاة - وهو اسلوب شاعري أساساً - الذي اتخذه جبران وسيلة لبيان مشاعره حيال الموسيقى التي خاطبها بابنة النفس والمحبة وقال عنها في البدء إنها لغة النفوس كما أسماها: ثمرة الحزن وزهرة الفرح وأعطاها سمات الهية مستذكراً مكانتها عند اليونان والرومان ومنزلتها عند العرب في الماضي والحاضر . . . في قصص الحب والحرب وفي مجالي الطبيعة وجمالها الأخاذ . . .

وكانت لغة في كل ماتحدث عن الموسيقى، لغة مشحونة بالبساطة والشاعرية في آن واحد حتى جاءت بعض مقاطعه أشبه بقصائد نثرية جميلة تعتمد الصورة والرمز والانثيال التعبيري الثري بالرموز والأساطير والمشاعر . .

لقد كان حديثه عن الموسيقى شبيهاً الى حدٍ كبيرٍ بحديثه عن الشعر فكلاهما راجع الى حس الهي يلف الكون . . . وكلاهما (روح مقدسة، متجسدة من ابتسامة أو دمعة . . وبالتالي فالفنان والشاعر مخلوقان علويان يقتربان من حشد الخالدين الذي يضم الأنبياء والحكماء وعظماء التاريخ أيضاً .

كان (الموسيقى) إذن، إرهاصاً بشاعر يختط لنفسه مكاناً محدداً في مسيرة الشعر وهو آت من الحكمة والتأمل في إطار شاعري محلق يقترب من حدس الغيب ويحاكي - فيما يشبه النبوءة - لغة الكتب الدينية . . لأنه في الأساس قد وضع الشاعر حيث وضعه القدامى: واحداً من الناطقين بالغيب . . ولهذا - ربما - ارتاح للطرح اللاهوتي والقناع الصوفي وآمن وهو الشاب المسكون بالأحلام والهواجس والأفكار بأن هذا هو الصوت لا المناسب لفمه والأصلح لصيحته التي أراد لها أن تحتوي الكون وتسكنه الى الأبد .

--

ماالشعر؟ ومن هو الشاعر في المنظور الجبراني؟

مرة أخرى لايمكنك وأنت تقرأ شعر جبران أن تجد جواباً لهذين السؤالين فالفكر يطغى على القليل الذي كتبه جبران في إطار

شعري معروف، كما أن النفس القصصي يتغلب على المضمون الشعري. . فقصائده ذات (مواضيع) كبرى يمكن أن تؤشرها وتصنفها منذ ابياتها الأولى فلا يغدو للباقي من القصيدة الا التفريع والتنويع الذي يدخل باب الاطالة والاسترسال. . .

إن البحث عن جواب للسؤال عن الشعر والشاعر تكمن (خارج) أشعاره. . فيما كتبه من مقالات متحدثاً عن الشعر والشعراء بالنحو الذي أوردنا بعضاً منه في الأسطر السابقة فجبران يربط الشاعر باللغة مباشرة. . ليس باعتبارها (وسيلة) للتوصيل بل غاية جمالية يرمي اليها الشاعر وهو يكتب الشعر. إن صلته بها صلة دم (فالشاعر أبو اللغة وأمها. . تسير حيثما يسير) والشاعر هو (كل مخترع. . وكل مكتشف. . وكل مختلق وكل محب. . . .)[8]

ومثل هذه التهويمات تربط الشاعر وظيفياً باللغة ولكن مع احتراز مستقبلي. . فجبران يؤكد على الاضافة (اللغوية) النوعية. . أو الابتداع الذي سماه (قوة الابتكار). . وهو يخرج من دائرة الشعراء كل مقلد يعامل اللغة كالميت. . فالمقلد هو ناسج كفن اللغة وحافر قبرها. .[9]

إن اللغة في رأي جبران أداة تتحول الى غاية في العمل الشعري لذلك فهو يشبه الشاعر (بالزارع الذي يفلح حقله بمحراث يختلف ولو قليلاً عن المحراث الذي ورثه عن ابيه فيجيء بعده من يدعو المحراث الجديد بآسم جديد. .). .

وفي التفريق بين (المقلد) و (الشاعر) يورد جبران أمثلة كثيرة وطريفة تؤكد كلها على ابرز ماتشكل في مخيلته عن مهمة الشاعر ومن أبرزها تأكيده على اللغة والفكر وتأليه الشاعر وتفرده حتى وهو يطرق موضوعاً عادياً متداولاً كالغزل. .

ويجب الا نظلم جبران وهو يهوم معرّفاً الشاعر ومؤكداً على التجديد، فهو يضيف شرط المحلية والقومية ليكون الشاعر أصيلاً وبمنجىً من المؤثرات الأخرى التي قد تقتل (قوة الابتكار) التي يؤكد عليها جبران. . ويشير كما مر بنا الى الحماسة القومية الشرقية بما فيها من غرائب الألم وعجائب الفرح. .)[10]

إن تلك القناعات تبدو في مجال التطبيق غير منسجمة تماماً. . فلغة جبران ليست بالمستوى الذي يلح عليه هو نفسه من شروط جمالية وأصالة. . وربما كان هذا مايفسر لنا قلة شعر جبران وانصرافه الى فنون تعبيرية اخرى. . .

وربما فسر لنا ذلك أيضاً، انصرافه إلى الشعر المنثور ودعوته إلى تخطي البحور الشعرية والقوالب المعروفة للقصيدة بمعناها المتوارث. . الا ان البحث عن تطبيقات لطرح جبران النظري عن الشعر والشعراء (خارج) شعره سترينا سلامة حسه الفني وجودة قراءاته فهو في ـ الشعر العربي ـ يكتب عن ابن الفاربي والمتنبي والمعري وابن سينا. . ولنأخذ ماقال في الأول:

(كان عمر بن الفارض شاعراً ربانياً. . . كاهناً في هيكل الفكر المطلق أميراً في دولة الخيال الواسع. .)[11] فهل أراد أن يضع لابن الفارض تلك الصورة التي افترضها هو لنموذجه الأثير من الشعراء)

هذا السؤال تجيب عليه قراءة موسعة لفكر جبران عموماً. . ولاتعطي قراءة أشعاره وأفكاره عن الشعر الا جواباً جزئياً فيما نعتقد.

أما الشعر فهو قرين النبوءة كما اسلفنا. . لذا كان جبران يكتب مؤكداً على التجديد في رسائل جبران الى ماري هاسكل يؤكد وهو يحدثها عن شعره:

(إن لدي شيئاً أقوله للعالم، شيئاً مختلفاً عن أي شيء اخر. .)

وفي مكان اخر يؤكد رفضه للأطر السائدة:

(الطرق القديمة لم تكن تعبر عن أشيائي الجديدة. .)

ويكتب أيضاً بحس من تأثيرات نيتشه:

[أريد الأشياء الجبارة التي تدمر تبنى بناء نبيلاً. . التي تشن الحرب على الشر والدناءة. .][12]

وفي مقالة هامة اخرى بعنوان (شعراء المهجر) يسمي الشعر صراحة بأنه (روح مقدسة) ويربط هذه الروح بالتعبير عن الابتسامة والدمعة. . فيقترب من اللاهوت والصورة المسيحية للكلمة. . وطبيعي أن يكون نموذج الكلمة ـ النبوءة ـ قريباً إلى نفسه متطابقاً مع طرحه الشعري مادام يريد أن يدمر القديم ويبنى الجديد. . أن يولدّ طرقاً جديدة ليقول بها أشياء جديدة ضد الشر والدناءة. . وهكذا يرفض كل فهم للشعر خارج ذلك الفهم. .

(وإن جاء الشعر على غير هذه الصور فهو كمسيح كذاب. .][13] فالأصالة عنده هي في روحانية الشعر وتعبيره عن كل ماهو متسام وعلوي. . ولذا يجد في ابن الفارض شاعراً من الطراز الأول لأنه لم يوظف الشعر من أجل غرض يومي أومعاناة أرضية. . . بل لأن تجربته الصوفية (وجدانية) فآبن الفارض بغزله الصوفي ومواجده في الحب الالهي أعطى لجبران ـ كما يبدو ـ صورة أثيرة لشاعر يتسامى معبّراً عن ذاته مكتشفاً الطريق العلوي متسامياً نحو أغراض سماوية. . ولاننكر هنا (الذاتية) التي كانت شرطاً أساسياً عند جبران في مفهومه للشعر فهو يعول على (قوة

الابتكار) كما رأينا . . . ويرجع النبوغ العبقري، لدى شاعر كبير أعجبت به كثيراً مثل شكسبير، الى تلك الذاتية فيكتب الى ماري هاسكل مزكّياً شكسبير من حيث تفوقه على الفلاسفة بميزة (معرفة الذات) فيقول:

(كان شكسبير شاعراً أكثر منه فيلسوفاً، لكنه أعظم بكثير من جميع الفلاسفة. . لأنه عرف ذاته، وفي ذاته وجد غرضه وقواه وملكاته. .)

إن هذا التفسير (الخاص) لنبوغ شكسبير وعظمته تخالف كثيراً من الدراسات الشكسبيرية التي تجد هماً إنسانياً معيناً في كثير من مسرحياته وأشعاره. . لكن مقولة جبران هذه تضيف لحقل دراستنا حقيقتين:

الأولى: أن جبران يريد دخول الفلسفة من باب الشعر. . ولما كان عالماً بأن للفلسفة مدخلها الخاص، أراد أن يبز الفلاسفة بمثل تطبيقي من شكسبير معتبراً تأملات شكسبير وأسئلته في الكون والوجود وموضوعات الفلسفة الأخرى، معاناة تفوق تجارب الفلاسفة ودراساتهم. . وكانه أراد أن يسحب هذا الحق على نفسه بصورة لاشعورية فهو الآخر يرشح نفسه فيلسوفاً عبر (قناع) الحكيم الذي ارتاده في (رمل وزبد) مثلاً. . وفي (النبي) وسواهما، فكأنما أراد أن يدخل المباراة القديمة بين الشعراء والفلاسفة. . غير مفرق بين الحكمة والتأملات وبين الدرس الفلسفي المنهجي.

والحقيقة الثانية هي أن شروط الشاعر(العظيم) في التصور الجبراني تبدأ بمعرفة الذات (وهي مهمة فلسفية أصلاً تعود الى صيحة سقراط :(اعرف نفسك) وترجع التفوق العبقري الى الذات التي فيها يجد الشاعر (غرضه وقواه وملكاته). . ويمكن أن يعلل ذلك الفهم ـ بطريقة لاشعورية أيضاً ـ قصور أدوات جبران الشعرية وخلل حرفته كما هو واضح في شعره المنظوم على الأقل. . . فجبران ـ كما يشهد مجايله وصديقه ميخائيل نعيمة (لم يكن يعرف التفاعيل) بل هو يعتمد على (أذنه الموسيقية التي كانت تحافظ على الوزن بالرغم من اللحن)[14] وسوف نرى في التطبيقات والشواهد الملحقة بدراستنا أن جبران كثيراً ماأخل بالوزن وبناء البيت الشعري.

ومن الحرفيات التي أكد عليها جبران باكراً: اللعب البلاغية وأبرزها الطباق والجناس والمقابلة سواء بالمعنى البلاغي الموروث (الكلمة واختها) أو باستخدام الصورة (مجانسة صورة بمثلها أو مطابقتهما) وهذه الالتفاتة البديعة تبرز في (الموسيقى) بجلاء منذ الأسطر الأولى فكأنما وجد جبران فيها اسلوباً فاضلاً للتعبير عن انقسام الكون والصراع بين الخير والشر، والقوة والضعف، والأصالة والتقليد، وغير ذلك من المطابقات الكثيرة في أبرز هموم جبران الثقافية.

إنه يسمع الموسيقى تنهدات حبيبته وابتساماتها. . كما يراها (بعين سمعه) فتشغله عن (جوهر) حبيبته (بجواهر عواطفها. . وهذان السطران يتكرر سواهما في مقالته تلك بشكل يوضح اعتماده على (البديع) أسلوباً رئيسياً في طرح أفكاره. . وذلك ماسوف يتجسد بشكل أوضح في أولى قصائده الطويلة: المواكب.

--

في (المواكب) هناك (مقابلة) كبرى بين صوتين أحدهما متذمر ناقم يرى كل شيء في الحياة أسود قاتماً يغلب عليه الشر. . بينما يتفاءل الصوت الثاني طارحاً نموذج الحياة النقية في الغاب حيث (لا راع ولا قطيع) وليس سوى الغناء الذي يخلد بعد أن يفنى كل شيء.

ومن براعة جبران في (المواكب) عدا هذه (المقابلة) الأساسية التي هي عمود القصيدة الفقرة، أنه لم يصرح بالرمز. . أي أنه لم يفصح عن صاحب كل صوت. . وترك للقارىء أن يستنتج ذلك عبر معاناة القراءة فذهب نسيب عريضة وهو يقدم للقصيدة إلى أن الصوت الأول هو صوت (شيخ) يودع الحياة ناقماً، والثاني هو صوت شاب يستقبلها متفائلاً. . بينما يرى نعيمة أن الحوار ليس بين شخصين بل بين صوتين الأول يمثل (التبرم بما في الحياة البشرية من رياء وضعف وذل وقلق ونضال دائم بين الخير والشر) والثاني (يمجد الحياة في الغاب ـ حياة الفطرة السليمة ـ حيث لاخير ولاشر بل استسلام الى المشيئة العاقلة (ليساسوى صدى النزاع الداخلي في نفس جبران مابين إيمانه بفطرة الانسان الالهية وبين ماكان يبصره في حياة الناس من بشاعة ووجع وتشويش. .)[15]

وعندي أن جبران حين كتب المواكب عام 1919 كان على مفترق الطرق في مسيرة حياته الفكرية، مطالباً داخلياً بحسم النزاع داخل نفسه بعد أن فشل في التوفيق بين ثالوثه الفكري المتباعد المسيح، نيتشه، والصوفية. . موزعاً بين إيمان بالانسان وقواه الداخلية المكتسبة من الاعتقاد بالخلود وبين النعمة على ما

هو متحقق فعلاً في إنسان الحياة اليومية الذي يعايشه جبران . . وبكلمة أخرى فقد كان جبران وهو يقترب من الأربعة، يحصد ثمار مثاليته المفرطة . . لذا كان الصوت الأول تقريراً لما هو واقع ـ مع ظلال سودٍ طبعاً ـ وكان الصوت الثاني هو الخيال الذي يهرب اليه جبران كلما ضيقت عليه الحياة الخناق.

الخير، الحياة، الناس، الدين، العدل، الحق، العلم، الحرية، اللطف، الظرف، الحب، الماضي، السعادة، الروح، الجسد، الموت، تلك هي (رؤوس أقلام) المواكب، وعلاماتها التي يقف عندها الصوتان المتحاوران في القصيدة بتنويع متشابه للفكرة الأساسية وهي (غياب) كل تلك العناوين في (الواقع) الذي يتحدث عنه الصوت الأول بأسى، و (وجودها) في الخيال المجسم بالغاب الذي يشير إليه الصوت الثاني:

والعدل في الأرض يبكي الجن لو سمعوا
به ويستضحكُ الأمواتَ لو نظروا

فالسجن والموتُ للجانين إن صغروا
والمجد والفخر والاثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذموم ومحتقر
وسارق الحقل يدعى الباسلُ الخطرُ
وقاتلُ الجسم مقتولٌ بفعلتهِ
وقاتل الروحِ لاتدري به البشرُ
ليس في الغابات عدلٌ
لا ولافيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى
ظلهُ فوقَ الترابْ
لايقولُ السّروُ هذي
بدعةٌ ضد الكتابْ
إنّ عدلَ الناس ثلجٌ
إن رأتهُ الشمسُ ذابْ
أعطني الناي وغنِ
فالغنا عدلُ القلوبْ
وأنين الناي يبقى
بعد أن تفنى الذنوب

المقطع السابق واحد من مقاطع المواكب التي تسير على تلك الوتيرة . . الصوت الأول (يشكو) بألم غياب العدل في الأرض واختلال التسميات وفق منظور اجتماعي متعسف يعد فيه القاتل مجرماً مرة وبريئاً ثانية حسب موقعه ومايظهر عليه لابناء على جوهره أو احتكاماً إلى مايجب أن يكون عليه العدل الحقيقي بينما يشير الصوت الثاني إلى (المساواة) بين مخلوقات الطبيعة التي رمز إليها بالغابة والعدل المبني على الحب والمودة.

والملاحظ أن الصوتين مفترقان في الوزن الشعري أيضاً فكل مايقوله الأول منظوم على البحر البسيط (مستفعلن فاعلن . .) وكأنه يعكس ثقل الحياة وامتداد ظلها . .

بينما تأتي أبيات الصوت الثاني كلها مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وكأن الشاعر ينقل بذلك الوزن الغنائي موسيقى الطبيعة وجمالها ويترنم بألحان نايها الساحر . . وقد ساعد تكرار (أعطني الناي وغن . .) على تأكيد تلك الحقيقة . .

تستمر (المواكب) في جريانها الشعري بالشكل السابق حتى نهايتها حيث يطول الصوت الثاني مستمراً ستة وعشرين بيتاً . .

وذلك يبعث الاحساس بانتصار الصوت الثاني (عالم الخيال والمثل) أو انحياز الشاعر إليه في الأقل.

المقطع الوحيد الذي يخرج على نسق القصيدة وتقسيمها الى صوتين هو الابيات الثلاثة الأخيرة التي تأتي محايدة بلغة الصوت الأول وموسيقاه ولكن بقناعة ثالثة هي ارادة الشاعر الذي لم يدع الحوار مستمراً كما يبدو:

العيش في الغاب. والأيام لو نظمت
في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر
لكنْ هو الدهر في نفسي له أرَبٌ
فكلّما رُمْتُ غاباً قامَ يعتذرُ
وللتقادير سُبْلٌ لاتغيّرهُا
والناسُ في عجزهم عن قصدهم قصر

فالشاعر يلخص هنا ـ فيما يشبه بيت القصيد العربي القديم ـ أمنيته التي يدرك أنها مستحيلة، ملقياً الذنب في ذلك على (الدهر) و (التقادير) في قدرية مفاجئة تناقض إيمانه بالانسان

وقوته لكنه يلخص أيضاً فلسفته العامة فالعيش الحق كائن في الغاب (لو) استطاع الشاعر ان ينثر أيامه فيه .

--

في (المواكب) إيقاع عام يسودها كلها، قائمٌ على المقابلة التي شرحناها، لكن هذا الايقاع يضطرب في أكثر من مكان ويعكس طغيان الفكر على العبارة الشعرية . . . فالجمل فيها مقدمة بشكل إخباري كقوله : الخيرُ في الناس مصنوعٌ

أو : أكثر الناس الآت

أو : أفضل الناس قطعان

وهذا كله يفقد الجملة بريقها الشعري الجميل، ولاتفلح الرتوش البديعة بعد ذلك في إعادة نضارتها وجمالها. . .

كما انه يكثر من (قصر المدود) داخل الأبيات وليس في التقفية مما يوقف جريان البيت الشعري ويكسر ايقاعه كقوله :

فالشتايمشي ولكن. . . . .

وتكراره لكلمة (الغنا) : أعطني الناي وغن فالغنا يرعى العقول

وقوله : إن عزم الناس ظلٌّ
في فضا الفكر يطوفْ

وقوله : وإذا الشمس أطلّت
من ورا الأفق يزول

وقوله :

والظر ف في الناس تمويه وأبغضه
ظرف الألى في فنون الاقتد مهروا

ومثل هذا (القصر) الاضطراري كثير. وهناك ضرورات أخرى تخلّ بجمال الايقاع وتظهر اضطراب يد الشاعر منها قوله :

هل تخذت الغاب مثلي

وتسكينه للعين في كلمة (معه):

فإذا نيسان ولى
لم يمت معه السّرور

وكذلك تسكينه للباء في كلمة (سبل) والعلم في الناس سبل. . . .

وقوله : وللتقادير سُبْلٌ

مع ملاحظة اختياره لكلمة غير شعرية وغير معقولة هي (التقادير) وهو في معرض الحديث عن القدر ومثل هذا الاستخدام (النثري) داخل الشعر تجده بكثرة في (المواكب) بمقابلة استخدام كلمات ذات وقع قاموسي مثل (الصادي) و (المدام) و (أرج) و (الحمام) وسواها. . .

بينما يستخدم كلمات ومصطلحات فلسفية ولاهويتة مثل (العناصر) و (الأثيري) و (الذرات) و (الجزء) و (الكل) وسواها . .

والملاحظة السلبية الأهم من كل مافات، تتصل بالفكرة ومقدار توفيق الشاعر في توصيلها فقد لاحظنا أن جبران ـ بعد أن جعل المواكب مقابلة بين فكرتين ـ قد أكثر من المقابلات اللفظية والصورية، وكذلك استخدم (التقسيم) الذي جاء في بعض مواضعه غير متسق . .

لقوله :

فالسجن والموت للجانين إن صغروا
والمجدُ والفخرُ والاثراء إن كبروا

فجعل (السجن والموت) لصغار الجناة بينما وضع ثلاثة هي (المجد والفخر والاثراء) في الشطر الثاني دون حاجة في المعنى وإنما لضرورة الوزن فيما يبدو.

ووقع في أخطاء كثيرة وهو (يقابل) بين حالتين كقوله

وأنين الناي أبقى
من جميل ومليح

والجميل والمليح سواء في المعنى . .

ومثله قوله (حصيف ورصين) في البيت الآتي :

وأنين الناي أبقى
من حصيف ورصين

كما جعل (الكثيف) مقابلا للرقيق في قوله .

وأنين الناي أبقى
من رقيق وكثيف

وهو يريد (ثقيل الظل) لأنه في معرض الحديث عن الظُرف . .

ومن الأمور التي أخلت بايقاع القصيدة وانسياب موسيقها استخدام جبران لطريقة غير مالوفة في (العطف) اذ يكثر ـ وبآطراد

ـ من عطف المعرف على الفكرة بشكل يعطي أحساساً بالنثرية كقوله :

ليس في الغابات عزم
لافيها الضعيف

وقوله : ليس في الغابات حزن
لاولافيها الهموم

إذ عطف (الضعيف) على (عزم) و (الهموم) على (حزن) وهو استعمال غريب لايخلق في النفس إحساساً موسيقياً سليماً ومثله عطفه (العقاب) على (عدل والرقيب على (عزل) و (العبد الذميم) على (حر) و (الجهول) على (علم) وغيرها كثير. .

وفي استخدام جبران للغة ضعف واضح يصل حد الخطأ النحوي المطرد كاهماله جزم الفعل حيثما يستوجب ذلك في باب الشرط كقوله :

فافضل الناس قطعان يسير بها
صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر

والصحيح جزم الفعل (يندثر) . . وقوله . .

فمن يعانقُ في أحلامه سحراً
يبقى ومن نام كل الليل يندثرُ
ومن يلازم ترباً حال يقظته
يعانق التربَ حتى تخمد الزهرُ

وربما أوقعته (القافية) في خطأ نحوي أفدح كقوله رافعاً ما حقه النصب :

فسارق الزهر مذمومٌ ومحتقرٌ
وسارقُ الحقل يُدعى الباسل الخطرُ

والصحيح أن يقول الباسل الخطرا . . أو أن يقول (فهو الباسلُ الخطرُ . .)

وتخون التعابير الشاعر أحياناً فتأتي ضعيفة كقوله :

فالذي يحيا بعجزٍ
فهو في بطءٍ يموت

وقوله :

خُلقَ الناسُ عبيداً
للذي يأبى الخضوع

ويقصد (القوي) لولا ضرورة إكمال البيت بشطره الثاني . .

لقد كانت وقفتنا مع (المواكب) طويلة لأن القصيدة في ذاتها من أهم ما كتب جبران ولعلها الوحيدة التي بنيت بشكل عمودي متكامل فقد كان القليل الذي كتبه قبلها أو بعدها من شعر، قصير النفس محدود التأثير لايوازي اهتماماته النثرية بل حتى أشعاره المنثورة فقد كان لجبران قبل (المواكب) خواطر نثرية فيها بريق الشعر وكثير من تقنية المنثور. . وهذه الخواطر والقطع منشورة في (دمعة وابتسامة) ويعود تأريخها الى العقد الأول من هذا القرن حيث لم يكن التجديد الشكلي في القصيدة قد ترسخ بل كانت المحاولات تقتصر على الأدب المقالي التأثري الذي تغلب عليه المناجاة والصور البلاغية البراقة . .

تقوم خواطر (دمعة وابتسامة) على المقابلة التي تنقل انشطار الحياة من المنظور الجبراني، كما هو العنوان تماماً، الألم والفرح . . وفي توطئة الكتاب يبدأ جبران قائلاً (أنا لاأبدل أحزان قلبي بأفراح الناس ولاأرضى أن تنقلب الدموع التي تستدرها الكآبة من جوارحي وتصير ضحكاً.

أتمنى أن تبقى حياتي دمعة وابتسامة : دمعة تطهر قلبي لاتفهمني أسرار الحياة وغوامضها وابتسامة تدنيني من أبناء جلدتي وتكون رمز تمجيدي الآلهة. دمعة أشارك بها منسحقي القلب وابتسامة تكون عنوان فرحي بوجودي . .)

وقبل هذا وفي الاهداء، كان جبران قد وصف كتابه بانه (أول نسمة من عاصفة حياتي) فهو يطمح اذن لأن تكون خواطره تعبيراً عن تلك المعاناة التي أراد لها أفقاً أوسع من ذاته فآختار لها شكلاً يستعير من الشعر العناية بالعبارة ومن النثر التأكيد على الفكرة.

ويمكن لقارىء هذا النثر الشعري أن يحكم على طموح جبران في الجمع بين مزايا الفنيين : النثر والشعر، ولعل جبران قد لجأ الى ذلك الأسلوب بدافع تقريب أفكاره وإكسائها الطابع المؤثر الذي كان قد قرأه في (هكذا تكلم زرادشت) وفي الحكم والمواجد الصوفية التي أراد محاكاتها إذ أن كثيراً من نثره الشعري يتخذ منحى رمزياً وتغلب عليه طريقة المناجاة والخطابية المغلقة بغنائية رقيقة قوامها التضاد بين الصور واعتماد اسلوب صدم القاريء ومفاجأته . . كما ان نهايات تلك القطع غالباً ماتلخص الفكرة وتكون مايشبه (بيت القصيد) في الشعر العربي الموروث . . ولقد صرح جبران مرة بأهمية (النهاية) في الشعر والبيت الأخير على وجه التحديد فقال في أحدى رسائله لماري

هاسكل (إن أهم ما في القصيدة إنما هو آخر أبياتها).

لقد استطاع جبران أن يخفف من حدة أفكاره الفلسفية من خلال نثره الشعري، إلا انه ظل محدود الأثر في لاحقيه ولم يؤثر بالشكل المطلوب في قرائه إذ لم تفلح تلك القطع في أن تكون همزة الوصل بين القديم والجديد أو أن تحثّ على ابتداع أساليب جديدة خارج القوالب المتوارثة والأشكال الموروثة . . وبأعتقاد في فإن أثرها في القراء كان أشد منه في المبدعين، إذ حاول الناشئة والشباب في أطوار أعمارهم الأولى أن يكتبوا مقلدين جبران في خواطره تلك . . إلا ان الاضافة الفنية المطلوبة لم تتحقق في بنية القصيدة فكان جبران نفسه يعود لكتابة الشعر بالشكل العمودي المألوف حتى ليبدو وكأن قراءة الشعر الأجنبي لم تحفزه على التجريب العملي رغم أنها دفعته ـ نظرياً ـ إلى التنبؤ بالجديد والنعي على المحافظين في الشرق.

--

لقد عاد جبران الى الشعر المنثور عام 1920 حين نشر (العواصف) التي تعد امتداداً لطريقته في (دمعة وابتسامة) رغم ان البناء الشعري يتغلب في (دمعة وابتسامة) وذلك واضح من الاهتمام ببدايات القطع ونهاياتها وفي لهجتها الخطابية وبعدها عن البناء القصصي الذي تجسد بوضوح من خلال القطع الطويلة في (العواصف). .

وفي عدد من قطع (دمعة وابتسامة) يمكننا أن نجد مقدمات شعرية خالصة كقوله في بداية (النفس):

. . . وفصّلَ اله الآلهة من ذاته نفساً وابتدع فيها جمالاً . . .

أو نقرأ في مقدمة (حياة الحب):

هلمي يامحبوبتي نمشي بين

الطلول فقد ذابت الثلوج

وفي ختام القطعة ذاتها نقرأ:

آه يا حبيبتي

ماأعمق بحر النوم!

آه ماأبعد الصباح . . في هذا العالم!

وفي ختام (الحروف النارية):

احفروا على لوح قبري:

هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار.

وفي «الدهر والامة»

فنادت الصبية اغنامها ومضت مرددة

هل من لقاء ياترى . . هل من لقاء؟

ومضت مرددة

هل من لقاء ياترى . . هل من لقاء؟!

أما (مناجاة أرواح) فهي تصلح بصوتيها المتحاورين نموذجاً للتأمل فهي تحمل من مزايا الشعر الكثير وتحفل برموز المرحلة الجبرانية المبكرة ففيها النور والصباح والقمر والخضرة رموزاً للحياة المتجددة الدائمة وفيها الظلمة والموت والليل والخوف والدخان رموزاً للفناء والتلاشي وتلك من الرموز البسيطة الساذجة التي هيمنت الى جانب أسماء الآلهة والأنبياء على الطرح الجبراني في الشعر المنثور. .

تنتهي (مناجاة أرواح) بهذين السطرين:

ـ ما أجمل الحياة ههنا يا حبيبتي! فهي مثل قلب الشاعر المملوء نوراً ورقة.

ـ ما أقسى الحياة ههنا يا حبيبي! فهي مثل قلب المجرم المفعم بالاثم والمخاوف.

إن بناء العبارتين شعري واضح، ليس في صيغة التعجب أو التشبيه وإنما في هذه الموسيقى المتناغمة فالعبارتان متساويتان تماماً في الألفاظ مختلفتان في المعنى. .

في (دمعة وابتسامة) شعر منثور يحمل أسماء الاناشيد والأغاني منه (انشودة الزهرة) و (نشيد الانسان) و (حديث الحب) و (أغاني) وكلها تشترك بمزايا (دمعة وابتسامة) من حيث البناء الشعري وتقمص الأصوات واستبطانها أو اتخاذها قناعاً لتوصيل الفكرة.

--

في (العواصف) تأخذ الموضوعات اهتماماً أكبر وتحاول التجسد في عناوين هامة مقتربة من المجتمع والسياسة والحياة أكثر مما كانت عليه خواطر (دمعة وابتسامة) ويتبع ذلك طول

القطع ومنحاها القصصي رغم اسلوبها الشعري العام الذي يُذكّر بـ (دمعة وابتسامة) لاسيما في القطع التي ترتكز الى الطبيعة مدخلاً مثل (أيها الليل) التي أعدها نموذجاً جيداً لشعره المنثور فهي تبدأ شكذا:

يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين
يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة
يا ليل الشوق والصبابة والتذكار

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر...

ويلاحظ أن وعي (جبران) الرومانتيكي قد أكتمل فلم يعد يرى في الليل جانبه المظلم فقط بل راح يضفي عليه رموز الصمت والهدوء والجمال حتى لينـدمج به في آخر القطعة ويكرر لازمة ثابتة في بداية كل سطر جديد هي (أنا مثلك أيها الليل...)

ويلاحظ أيضاً حرص جبران على المفردة ومحاولة الحفاظ على موسيقى خاصة تخلفها العبارات بثبات عدد كلماتها (كما في مدخل القطعة) وفي الطباق بين صور متغايرة قصد التأثير على القاري.

في حديث لجبران بعنوان (شعراء المهجر) يقول:

[ما أنا من المتعنتين، لكنْ يعزّ عليّ أن أرى لغة الأرواح تتناقلها ألسنة الأغبياء، وكوثر الآلهة يسيل على أقدام المدّعين، ولست منفرداً في وهدة الاشياء بل رأيتني واحداً من كثيرين...]

هكذا كان يرى جبران مكانة الشعر: لغة للأرواح وكوثراً إلهياً.. ولهذا حاول أن تجنح أشعاره عما هو أرضي بشرى متّخذاً من الشعر وسيلة لبثّ فكره وتوصيل أحاسيسه.. وله بعد كل حساب فضل المحاولة والاخلاص والتصدي..

هوامش:

1 ـ النصوص الجبرانية مأخوذة عن (المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران) قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة ـ دار صادر ـ بيروت ـ بلا تأريخ ـ

2 ـ الموسيقى ـ ص 43

هذا الملف

يمثل هذا الملف جزءاً من اهتمام «الاقلام» بادبنا الحديث وقضاياه المتشعبة، ويكمل جانباً من المشهد الادبي الحيّ في القطر خاصة وفي الوطن العربي عموماً. وهذا الاهتمام ماهو الا انعكاس للاهتمام الواسع والدائم الذي توليها مؤسساتنا الثقافية لمختلف صنوف الابداع في الثقافة، والفكر، والادب والفن انسجاماً مع توجيهات الرئيس المناضل صدام حسين.

من الطبيعي ان هذا الملف لا يمثل الا عدداً محدوداً من القصص القصيرة، تقدمها المجلة كنماذج لابداع ادبنا الكردي في هذا المضمار، اضافة الى دراستين، احداهما تاريخية والاخرى فنية، تغطيان جانبين مهمين من جوانب العملية النقدية.

رئيس التحرير

محتويات الملف

دراسات

قصص

آراء في القصة الكردية

د. عز الدين مصطفى رسول

عندما كلفت بكتابة دراسة، أو مقال إستعراضي عن القصة الكردية، لعدد (الأقلام) الخاص بالقصة الكردية. جمعت أوراقي ومدوناتي، (من مطبوع ومخطوط)، أيّ ماكتبته لحد الآن، حول القصة الكردية، باللغتين العربية والكردية. فوجدت أن البحث الذي ألقيته في الملتقى الأول للقصة الكردية في مصيف سر رش في صيف ١٩٧٩، مازال مخطوطاً ينتظر النشر، وكان ذلك البحث عن «المضامين السياسية والاجتماعية في القصة الكردية». فعمدت الى إتخاذه أساساً لهذا البحث مع الرجوع الى أشياء أخرى كتبتها سابقاً وإضافة أشياء جديدة. وبما أن البحث المذكور هو عمدة هذه الدراسة، فتراني أعطي المضمون الشيء الكثير، وأعرج على النوع الأدبي والشكل تماماً. وليس شفيعي في ذلك، إعتباري المضمون هو الجوهر والأساس فقط (وهذا ما أؤمن به)، بل إن الصديق حسين عارف قد أنباني بشروعه في اعداد بحث للعدد ذاته عن تطور الشكل والتكنيك في القصة الكردية، فأغناني عن التتبع التفصيلي الدقيق لتلك المسألة، وعساه يكمل الجوانب التي أهملتها، رغم أنني أشعر بوجود فاصل صغير بيننا في إعطاء الأهمية للمضمون وإعتبار الشكل (ظاهرة أو عرضاً) يجب عليه أن يخدم المضمون.

وشيءٌ آخر: لقد بدأت أبحث بمسيرة القصة، مع نشوء النثر الفني، وحين ربطت بين هذا النثر وبعض جذوره في الفولكلور الكردي، فقد أرجعت القصة الى جذورها الفولكلورية النثرية فقط، وتعمدت هنا - إهمال تراثنا الشعري الفولكلوري والمدون المنتسب الى عالم القصة والملحمة، فذلك جذر حقيقي للشعر الكردي، رغم إضفائه لظلال جميلة على النثر والقصة أيضاً.

وأخيراً - فهذه هي المحاولة الأولى - منيّ - لاعطاء القارىء العربي فكرة معينة عن القصة الكردية، وفيها أشياء كثيرة عن سمات المحاولة الأولى، أرجو أن تكمل نواقصها في المحاولات الأخرى، وإننا نحمل الى مجلة «الأقلام» التحية والشكر، لهذه البادرة القيمة التي تضيف ولاشك، الشيء الجديد، القيّم، الى تراث التآخي والنضال المشترك للعرب والكرد.

شيء للمقدمة

كانت المدينة [1] قد أسست حديثاً، وكان القادمون اليها من المنتخبين من أبناء هذه العشيرة أو تلك، قد نفضوا عن أنفسهم غبار تخلف الريف والترحل، واندمجوا في مسيرة المدينة والتمدن مع من قدموا من المدن الأخرى.

كان علماء الدين القادمون من الريف أو من المدن الأخرى،

يتبارون بجدارة مع علماء جامع السور بالجزيرة وقبان في العمادية ودار الاحسان في ستندج، وكانوا يبغون في تصاعد إندماجي أن يبلغ جامع السليمانية الكبير مصاف الأزهر وأيا صوفيا، والأمويّ في الشام.

كان الشعريرن صوته، وقد غدا نالي «صاحب أملاك ثلاثة، وله ديوان» [٢]، وكانت وردة بستان إرم ببوتان، ترفع من سيوان مشعل الأمل في أن تغدو سراج ليل كردستان. [٣].

أنشأت معامل يدوية وصناعات صغيرة مع بناء المدينة، وكانت القوافل تعود من بلاد الروم والعجم، أو كانت قوافل هؤلاء تمر من هنا.

كان بصيص الحضارة هذا، يريد من الأدب موضع قدم جديداً، ينتسب إلى الحضارة. وكان يولي وجهه، شطر مبدع، وهب القدرة، كي يكون المؤسس لهذا النمط. وكان ذلك المبدع كغيره من أصحاب الوجد بمحراب الأدب، قد بدأ بالشعر. ولكن أيّ سرّ يكمن في أن يترك الشعر، وأيّ سرّ في عجز الشعر من إيجاد مكان له في مصاف الشعراء، في حين تمكن بقدرة مبدعة وبحس مرهف في ميدان تثبيت الكلمة الكردية، أن يعرف نفسه بتأريخ الأدب الكردي كمؤسس للنثر الكردي.

هذه هي قصة ظهور النثر الكردي وكتابة أول نتاج [٤] له، وهو «قصة المولد» للشيخ حسين القاضي.

من حقي أن أعتز بكوني أول من أشار الى هذه الحقيقة [٥] إذ بدأ غيري، بعد تلك الاشارة، يعيدون بداية النثر، بميدان السرد والتسجيل لتأريخ الأدب الكردي، الى الوراء بما يقارب القرن الواحد، ويجعلون من الشيخ حسين القاضي (١٧٩٠ ـ ١٨٧٠) مؤسس النثر الكردي.

إن ما يجب قوله هنا، هو أن «قصة المولد» هذه، ليست ببدايه للنثر والسجع الكرديين، بل هي بداية للحكاية أو القصة أيضاً.
قد يثير هذا الكلام الاستغراب، ولكن لنسأل ـ ماهو العمل الأدبي الذي يدخل في إطار القصة؟ وماالذي يخرج من دائرتها؟

إن ما نعتبره اليوم شعراً، لم يكن بالامس شعراً معترفاً به. وهنا تفرض قاعدة فلسفية نفسها، وهي قاعدة أوقانون «التأريخية» التي توجب علينا رؤية الظاهرة في حدودها التأريخية، إنتساباً الى زمانها ومكانها.

وإنطلاقاً من وجهة النظر هذه، فإن القصص أو الحكايات الصغيرة التي قصها الشيخ حسين القاضي عن المولد وحسن قراءة المناقب، وكذلك الحكايات التي رواها في مبحث التكوين والوجود، وبدايات الأرض والسماء وميلاد النبي (ص)، التي منحها صبغة رواية حدث، يمكن اعتبارها بداية بسيطة ساذجة للقصة الكردية.

يبرز هنا اعتراض على وجهة النظر هذه، وقد يتلخص ذلك في أن أمثال هذه الحكايات الساذجة، البسيطة ليست بجديدة في الآداب الشرقية، وتحمل هذه الحكايات سمة النقل أو الاقتباس.
وجوابنا على مثل هذا الاعتراض هو أنها جديدة في اللغة الكردية، وتعتبر بداية على كل حال. ومن هنا نرى ان ابتعاد النقاد العرب عن «الأغاني» و«الامالي» وكتابات الجاحظ وكليلة ودمنة واستبعاد اعتبارها بداية متينه للقصة العربية، والشروع من بدايات التأثير الأوربي، يضع الناقد في أحادية التصور، والاحادية في رأينا ضلال في مجال الفلسفة والسياسة، وداء قاتل في ميدان تأريخ الأدب والنقد الأدبي.

إن التراث شيء مقدس، وهو منبع حقيقي لأدب كل أمة. وإننا في رؤيتنا للتراث، لا نبالغ في قدسيته ولا نرمي أنفسنا من موقع تعبده في حفرة الرجعية، كما لانترك أنفسنا في غمرة عواصف الكوسموبوليتيته باهمال التراث وتجاهله وعدم الاستفادة منه، وترك تطويره.

فالقصة الكردية في رأينا ليست استمراراً للحكاية الكردية وحدها، وليست مجرد نقل واقتباس اوروبي ايضاً. بل ان القصة الكردية الحديثة تدمج بين الثروة الشفاهية والمدونة لشعبنا، وبين تكنيك القصة عند الشعوب بصورة مبدعة، باستفادة جليلة من معدن تجربة الحياة، لتخلق من صور الماضي والحاضر رؤية ثورية للمستقبل.

كنا نبدأ قصة النثر كما القصة، من قصة «في حلمي» [٦] التي كتبها جميل صائب، ونجعلها البداية. وعلينا الآن أن ننتقل من البداية، أيّ من الشيخ حسين القاضي الى القطب الآخر من صراع طويل، الى قصة جميل صائب وذلك «الحلم» الذي ما نزال منشغلين بتفسيره.

لقد قام جمال بابان بإعادة طبع القصة، وقدم لها بمقدمة إنفعالية، لولاها لوضعنا تاج التقدير والبراعة الفنية، دون تردد، على رأس جميل صائب، ولاعتبرناه من زاوية التوجه الحضاري، مؤسس نوع أدبي جديد، وواضع عمود جديد لصرح الفن والحضارة بين الكرد. غير أن المقدمة المذكورة قد دفعتني الى تلخيص وجهة نظري للطلبة في مجال مدون قائلاً:

. . إن هذه القصة تروي على صورة حلم أحاديث أو سرداً لوقائع عن أيام حكم الشيخ محمود الحفيد، وقد أدت أسباب ذاتية

وشخصية بالكاتب الى رؤية تلك الأحداث بشكل سلبي، ومن طرف السلبية وحدها. فالكاتب حاقد، ولايرى في تلك الأيام الا حلماً مزعجاً. واذا كنا نستميح الكاتب عذراً من موقع الذاتية، فإننا نأبى ذلك من موقع القضية العامه. إذ كانت تلك الأيام تجربة كبيرة في تأريخ الكرد، وإن اعتبرت تلك الأحداث احلاماً، فهي أحلام منعشة، رغم أن التجربة تحمل الى جانب المشاهد الايجابية الغنية، بعض المشاهد السلبية أيضاً.

تعتبر قصة «في حلمي» من حيث النوع والشكل القصة الأولى [٨]، رغم أننا نرى فيها من وجهة نظرنا التحليلية الآن، بداية ساذجة للقصة، والعنصر القصصي الأول في القصة هو سرد الحدث [٩] إن قصة «في حلمي» تعتبر من حيث التوجه نحو الواقع، ومن حيث ترسيخ الواقعية في القصة الكردية علامة كبيرة.

أما عن قصة «مسألة الوجدان» [١٠] لأحمد مختار جاف (١٨٩٧ - ١٩٣٥) فإن السبب السابق يدعوني معتذراً الى اعادة تسجيل فقرات من نفس المرجع:

لم تنشر هذه القصة في حينها، فلم تؤثر على تقدم وتطور القصة الكردية، فلو توفر عنصر النشر لها، لتركت أثراً بالغاً على ازدهار القصة الكردية ولدفعت كتاباً آخرين الى تناول حياة شعبهم وتصويرها بأدوات قصصية، منتقدين الجوانب المعتمة فيها، مصورين السبيل الحقيقي نحو التقدم والمستقبل.

تعتبر قصة «مسألة الوجدان» من حيث النوع، مادة لكتابة رواية طويلة حشرت في قصة قصيرة الى حدما. ويشمخ الكاتب هنا، كمتمرد حقيقي، فهو ابن الطبقة الاقطاعية ونائب ومسؤول في اوائل العهد الملكي، غير أنه يمزق القناع عن وجه الاقطاع والنظام المتعفن، المبني على الكذب والدجل والخيانة وتجاهل الشعب. يبرز الكاتب كناقد، يفضح جميع المظاهر السلبية في حياة الناس ويعتبر هذه المظاهر رموزاً للتخلف. وهنا يظهر الكاتب كمثقف ينتسب الى زمانه، كما تبدو سيماء العلم والثقافة ومعرفة اللغات والاطلاع على نتاج وقصص الشعوب على قصته هذه.

كان احمد مختار جاف يعتبر الى حين نشر قصته هذه في (١٩٧٠) شاعراً فقط. غير أن نشر قصته هذه قد أتاح لنا التمعن الكامل في نتاج وشخصية هذا الانسان الفنان، الرافض، ذي الصوت الداوي» [١١].

هناك أسئلة تطرح نفسها تجاه هذه القصة، وكان على ناشرها أن يبحث عنها، ويجيب عليها، ولايتركها في مقدمته المقتضبة.

ترى لماذا تمرد احمد مختار جاف على طبقته، على اقاربه، على النظام الذي لم يكن بعيداً عنه؟ وبطل قصته «زوراب افندي» هل هو شخصية حقيقية، وما مدى الحقيقة في سلوكه، وما مدى الظلال الواقعية التي خلقها الكاتب حول نهج بطله، ضمن النسق الواقعي في خلق أفعال يمكن لها أن تحدث في الواقع، فتمنح القصة نهجاً واقعياً. وباختصار نسأل: ماهي السمات والطبائع الحقيقية عند البطل، وما هي الظلال والجذور الواقعية العميقة التي رسمها الفنان في ضوء الواقع العام.

ان هذه الاسئلة تحمل اجوبتها في ثناياها - أما عن مصادر ثقافة الكاتب، فإن رغبة الكاتب في كنس المسؤولين السيئين والأقذار المتراكمة على حوض ماء في مسجد معاً باسم «حفظ الصحة»، تضعنا أمام سؤال عن هذا القلم الهجائي الساخر الشبيه بموليير أو كوكول، وعن مصدر بزوغه.

★ ★ ★

لقد ترك لنا بيره ميرد (١٨٤٧ - ١٩٥٠) الشاعر علاقات في ميدان القصة أيضاً. لقد كان يقتبس الحكايات من الفولكلور الكردي ومن التأريخ الكردي فيسكبها في قالب جديد نوعاً ما.

فقد صاغ من جديد قصة عن «مم وزين» تختلف عن «مم وزين» خاني وعن «ممي آلان» الفولكلورية، كما اقتبس من التأريخ قصة «فرسان مريوان الإثناعشر» و«قصة تأريخية، او محمود آغاشيوكل» وكما ترك لنا بقصة «شريف هموئد» كتابة وتنفيذاً شيئاً في ميدان الريادة المسرحية.

يسجل حسين عارف نبذة عن جهد بيره‌ميرد القصصي إذ يقول: «إضافة الى جهوده الأخرى، فقد أدى طيلة الثلاثينات وما بعدها دوراً جيداً في ميدان فن القصة بمعنى البداية والنشوء في أدبنا. دور كتابة عشرات القطع النثرية التي سميتها في دراسة عابرة في حينه عن القصة الكردية بالنثر المسبوغ بالقصة» [١٢].

يقيم حسين عارف جانب النوع والشكل في هذه القطع النثرية ثم يلتفت الى المضمون فيقول:

«.. على كل حال كان هدف بيرهميرد من كتاباته هذه هو التعبير عن أفكاره حول علل اجتماعية أو سلوك شائق، ويهدف الى تلخيص عبرة أو إسداء نصيحة حول الحياة» [١٣] كما يقول:

«... وعلى العكس من جميل صائب واحمد مختار جاف، فقد إبتعد عن بحث النظام والوضع السياسي في أيامه ولم يثبت موقفاً حول كل ذلك، لا سلباً ولا إيجاباً» [١٤].

★ ★ ★

يتحدث حسين عارف في مسيرة البداية عن قصتين كتبهما محمد

علي كردي اولاهما» . . . تتوجه مباشرة الى هدف إجتماعي بسيط ويبرز الاهمال وتدني الخلق عند إنسان ما، ثم ينتقده ناعتاً إياه بالحمار. . .[15] أما الثانية فقد قدمه الكاتب بنفسه قائلاً «أقصد من كتابة هذه الرواية أن أبرز صفحة من حياة الشعب الكردي، قد تبدو للعيان قليلة الأهمية، بائسة، ولكنها في واقع الأمر ثمينة وعظيمة»[16] الى أن يقول «إن نازدار تظهر لنا كم هي متحررة ورفيعة الهامة، المرأة الكردية في الريف»[17].

أما حزني مكرياني فهو واحد من اولئك الذين زاولوا كتابة نوع من القصص منذ بداية ولوجه لميدان الكتابة إلى وفاته. وكما يقول حسين عارف «فإن مجمل قصص حزني هي عبر وأمثلة أو عادات فولكلورية، او قصص وحكايات تناقلها الناس شفاهاً في منتدياتهم، أو هي أحداث خاصة من مسيرته الذاتية دونها في قالب ساذج بسيط دون خيال أو تنميق»[18].

* * *

كانت هذه هي بداية القصة الكردية، وهي بداية مجيدة، ترتبط بجذور عميقة مع الواقع والشعب والأرض والتاريخ، وإنها لمفخرة للقصة الكردية أن ترتبط منذ البداية بنهج أدبي مقاتل من أجل الرفاه والسعادة والحياة، بنهج عظيم من سبل الأدب العالمي، الذي يتصف بشرف الالتزام والكفاح، الا وهو الأدب الواقعي.

الحياة وتنوعها، المجتمع سيئات الطبقات العلقية (نسبة الى العلق - مصاص الدم)، الابداع الشعبي (أي فولكلوره الغني) في قالب جديد. التأريخ، الكفاح المجيد للأمة، حب الوطن، تسامي المرأة الكردية. كل هذا ينعكس في هذه البداية، بل تخضع التوجهات المنتقدة في البداية الى الحياة والواقعية أيضاً.

عندما نناقش مراحل القصة الكردية، نتوجه الى تقسيمات عديدة. ولكن أفضل هذه التقسيمات في نظري هو:

١ - مرحلة البداية - التي تتسم من حيث الشكل (على الأغلب) بسماتها الخاصة.

٢ - المرحلة التي تبدأ في فترة الحرب العالمية الثانية وتنتهي بثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨.

٣ - فترة تستمر ما يقارب ثلاث سنوات، وهي مرحلة انتقال وتبدل، حيث تبدأ المرحلة الجديدة للقصة الكردية.

في كتاب «الواقعية في الأدب الكردي»، تناولت مواضيع الأدب الواقعي الكردي منذ بدايته والى عام كتابة ذلك الكتاب (١٩٦٢)، وكانت القصة الكردية ومواضيعها تدخل بلحمتها وسداها في إطار مواضيع الأدب الواقعي، وأرى اليوم أن نعود من حيث «المضمون والمواضيع» الى ذلك التصنيف، لنرى في كل موضوع مؤشر امتداداته منذ العام ١٩٦٢ الى يومنا هذا، مع تحديد بعض المواضيع البعيدة عن حياة الكرد الواقعية أيضاً.

آنذاك وتحت مبحث «حياة الفلاح الكردي» استعرضنا مسيرة الشعر الكردي، ثم انتقلنا الى القصة قائلين:

«إن بيره ميرد يعقد مقارنة بين حياة الأقطاعي الهانىء المتدثر بالأفرشه الناعمة وبين حياة الفلاح الكادح المنهك.

إن الأول يسمع صوت الموسيقى الساحرة وأزيز السماور، والثاني يسمع من سيده أبشع النعوت والشتائم، وحتى الطبيعة، وحتى الشمس، يراها بيره ميرد تشرق كي يتنعم بها الأقطاعيون ويقول عن الحياتين (وكلاهما يدعيان بالحياة)[19]. وتشتمل أكثرية القصص الكردية التي كتبت خلال الحرب الثانية وبعدها على تصوير هذين الجانبين من الحياة.

إن علاء الدين السجادي يتناول في معظم قصصه هذين الجانبين، فيعرض تحكم شيخ القبيلة الرحالة بالاتفاق مع أقطاعي متحضر بحقوق أبناء القبيلة، ويؤكد على حقيقة بقاء السلطة في يد المستغلين، سواء أكانت القبيلة رحالة أم كانت تعمل في الزراعة، ما دام النظام واحداً[20] ويتناول السجادي الذي تتصف قصصه برسم صورة واقعية بارعة للحياة الكردية ولحياة الفلاحين خاصة، يتناول المسألة في قصة «دهن حمه سن»[21] بصورة عميقة، ويربط مسألة المظالم التي يتعرض لها الفلاحون بالنظام المتعاون مع الاستعمار، ويعرض فساد جهاز الحكم وتعاون الأقطاع والشرطة وفئة مرابي المدن. . الخ، على سرقة جهود الفلاحين، وكنتيجة للتجربة القاسية وإحساس ذاتي بالظلم يدرك بطله «حمه سن» الحقيقة، يدرك أن الذي يمكن أن يكون مخلصاً له هو الفلاح المتمثل في قريبه «حمه رش. .»[22].

إن بطله حمه سن يتطور بنفسه من خلال القصة، منطلقاً من التحسس بالظلم، متوصلاً الى الحقيقة، واجداً نصيره في حمه رش الفلاح، كاشفاً ببساطة (حقيقة علمية أثبتها التطبيق وهي نمو إزدهار الانتاج في ظل المساواة والعدل وتحول العمل تدريجياً الى متعة، يقول حمه سن: «واضح أن المرء إن لم يتسلط عليه ظالم ما، فسيجلب عمله له السرور وسيأكل من ثماره»[23] وإنطلاقاً من هذه المعرفة يرفع يديه بالدعاء كي يزول عهد الظلم.[24]

غير أن هذا الفلاح الكردي (يبدو عند - بله - أكثر نضالية وثورية ووعياً وإدراكاً بأن وحدة الفلاحين ونضالهم سيزيلان مساوىء حياتهم وان الخنوع يديم الأقطاع. فبعد تعذيب وسلب كدح

طويلين شارك فيهما الأقطاعي وشرطة الحكومة، يسلك الفلاح الشيخ طريق الفلاح الشاب الثائر الذي نعتوه في يوم ما بالجنون فيقول: «سبب هذا العذاب والجور هو إهمالنا وغفلتنا نحن، حق ما يقوله المجنون، فأقواله نقش على حجر»[٢٥].

ان سلطة الحكم، عند الكاتب هنا، هي نفسها سلطة الأقطاع، و تتطور أفكار الكاتب بصورة متحركة في قصصه، حيث تتغلب المشاعر الطبقية عند بطله الفلاح على كل شيء، بل تذوب المسائل الجانبية في خضم تلك المشاعر، وبتصميم ووعي يصحح الكاتب أفكار المثقفين اللاثوريين، ويبرز الفلاح هنا، بتجربته كمعلم للمثقفين.

لقد بدأت علائق الانتاج تتبدل في الريف بعد ثورة ١٤ تموز تدريجياً، وبدأت هذه التبدلات تنعكس في القصة الكردية أيضاً. ففي قصة (الكشكول السحري) يأخذ حس قزلجي قصة الفلاح العتيدة مع الأرض والأقطاع ويظهرها في شكل أسطورة قديمة يأخذ قوالبها من الفولكلور الكردي. وفي نهاية المطاف، وبعد طول كدح وأذى ينال الفلاح الكشكول السحري الذي تخرج منه يد الكادحين الفولاذية، ليضرب الأقطاعي (فريدون بك) بصفعة مميتة جزاء سلبه رفاه الفلاح، وعلى الكشكول السحري كتب (الأرض للزراع والموت للأقطاع)[٢٦].

إن فلاح ما بعد الثورة يبرز أكثر ثورية في قصة بطلها (صوفي سمايل) لمعروف برزنجي كما ويبدو هذا الفلاح متشككاً بسلطة البورجوازية آنذاك، في قصة مثل (الجمعة الجامعة) لجمال بابان: «ولكن ألم تحرق نار الثورة مثل هؤلاء الظالمين؟ ولم ترجع الحق إلى أصحابه؟ وتنهد متألماً وأجاب: مازلنا منتظرين[٢٧].

لقد أخذت مسألة الأرض والفلاح صورة أخرى في الفترة اللاحقة ووجدت هذه الصورة إنعكاسها في القصة الكردية أيضاً.

من موضوع الفلاح، يمكن أن ننتقل الى مواضيع عديدة أخرى، تسود ساحة القصة الكردية مثل: «الطبقة العاملة ونضالها و حياتها، السلم والحرب، النضال الوطني، المرأة وعلاقاتها الاجتماعية في المجتمع الكردي، الوحدة الوطنية. . الخ. . ولقد صورنا انعكاس كل هذه المواضيع في القصة الكردية، منذ بدايتها والى العام ١٩٦٢ في كتاب «الواقعية في الادب الكردي. ». وقد تناول حسين عارف في كتابه «القصة الفنية الكردية» مضامين هذه المواضيع وأشار بأمانة الى مصادرها، وقد طور بنفسه هذا التناول، وقد خالف بأمانته هذه بعض من أقتبسوا نصوصاً ضافية من ذلك المصدر دون الاشارة اليه.

إن ما يمكن أن يزاد على ما تناولناه عن هذه الفترة. هي أن مجموع ما كتبه الكاتب الراحل محمود أحمد من قصص ومقالات، قد كرست جميعاً لمقارعة الأقطاع والتخلف، وكانت معالجاته للمسائل تدخل في إطار الفكر الاشتراكي[٢٨].

لقد أثر الفكر الاشتراكي بعد الحرب العالمية الثانية على مجمل الأدب الكردي، سواء في نتاج من إرتبطوا بذلك الفكر، أومن كانوا بعيدين عنه الى حد ما، وكانوا يتناولون القضايا اليومية من منطلق تقدمي، فيعتبرون الانحياز الى قضايا الكادحين وسيلة للتخلص من التخلف.

ولو عدنا الى مواضيع الأدب الواقعي في فترة الحرب العالمية الثانية، ثم الى بداية الستينات وصنفنا تلك الموضوعات لوجدناها تنحصر على أحسن حال في ما يلي:

«المشاكل الاجتماعية، حياة الشعب عامة والفئات الكادحة على الأخص، كفاح الشعب، وحدة الصف الوطني، الأخوة العربية الكردية، التضامن الكفاحي بين الشعوب، مسائل السلم والحرب، تثمين الانسان، صور المرأة والطبيعة».

ومن هذه المواضيع يمكن أن نكثف بعض ما قلناه في مجالات أخرى في الاستنتاجات التالية:

١ ـ إننا نجد الاهتمام الجدي بحياة الشعب وآلام الكادحين، ولا ينحصر ذلك في الحياة اليومية والكدح، بل ويتعداه الى كفاحهم والى ايجاد حلول للمشاكل عبر تعبير أدبي، سواء في الشعر أم في القصة في تلك الفترة. ولايمكن لهذه الحلول أن تدخل في إطار الحل البرجوازي للمسألة إطلاقاً، فلقد كانت للبرجوازية الراديكالية الأوروبية حلولها الخاصة للمسألة الزراعية، وهي ترتبط بالتصنيع والانتقال الى علاقات رأسمالية في الانتاج والربط المحكم بين الريف والمدينة.

أما ما نجده في الأدب الكردي ـ وفي القصة خاصة ـ فهو الانحياز الكامل الى جانب الفلاح، دون وجود رغبة في إقامة مجتمع إستغلالي جديد، بل نجد إدانة كاملة لمسألة ربط الريف بالمدينة عبر تلك العلاقات. ويتساوى في هذا الانحياز الشعراء والكتاب الذين ربطوا أنفسهم نضالياً بمسائل الكادحين والذين، اكتفوا بالأدب وحدة وسيلة عمل.

فكيف يمكننا أن نميز في هذه الفترة بين مشاعر بله وعلاء الدين سجادي وحسن قزلجي ومعروف برزنجي تجاه الفلاح، وأيّ مقياس يمكن استخدامه للتمييز بين محمد مولود وكاوس قفطان ومصطفى صالح كريم وحسين عارف وجمال نبز ومحرم محمد أمين ومحمد صالح سعيد وجمال بابان وكاكه مم بوتاني في الفترة اللاحقة.

ففي نتاجات هؤلاء جميعاً نرى تصوير الشرائح الفلاحية

المختلفة، وتوجيه الضوء الى شرائح حياتية من معيشة الفلاح اليومية، مع إدانة صارخة للأقطاع والاستغلال، وإذا اتجه الحل أحياناً، من الحل الجذري الى رغبة خيرة في إنهاء الاستغلال، فلا نجد أيّ تبرير للاضطهاد والاستغلال، ولهذا تسري الادانة الى فترة ما بعد الاقطاع أيضاً، من حيث ادانة الايثار بالتملك.

يمكننا أن نرى خللاً في التصوير، أو إخفاقاً في اختيار النماذج والميدان الرئيس للصراع، ولكن ذلك يعود في الأساس الى عدم التمكن من التكنيك القصصي وعدم إمتلاك ناصيته تماماً، ولايمكننا أن نعزي ذلك الى موقف فكري. فقد نرى بعض القصص، تتقطر حباً للفلاح، ولكن ذلك الحب يدخل في مصاف الترحم و العطف على الفلاح ولايرقى الى منزلة التضامن الطبقي، وإذا أخذنا ذلك بصورة تجريدية، امكننا أن نعتبره عطفاً برجوازياً زائفاً على الفلاح. واذا دققنا في ساحة النتاج والمنتج معاً، وجدنا ضعف الكاتب في استيعاب الحياة اليومية، لبعد الكاتب عن المعايشة اليومية للفلاح وعدم تمكنه من رسم صورة داخلية أومنلوج داخلي له، ولكن ذلك لايغير من الموقف الايديولوجي عموماً، إذ أن الاخفاق في الوصول الى شخصية نموذجية وتسليط العدسة على ميادين وشرائح جانبية من المسألة، لايؤدي بالفنان الى تجميل الواقع المعاش لتلك الفترة ولا الى تبرير الاقطاع والرجعية والتخلف عبر ذر بعض المساحيق.

في بعض نتاجات هذه الفترة، نرى التبسيط والبدائية، بل نرى استخداماً لأدوات بدائية في القصة ـ من تقرير وخطابية ـ مع إختصار في رواية الحدث يؤدي الى نتاج قصير أومتوسط دون بلوغ مرحلة الرواية، ولكننا نرى ذلك انعكاساً لواقع موضوعي، وواقع ذاتي تابع من مرحلة في نحو القدرة عند الكتاب، بل ويمكننا أن نربط بين كل هذا والارتباط العام الاحصائي لنتاجات الفترة بالمسألة الفلاحية أو الزراعية. فما أكثر القصص التي تتناول هذه المسألة حتى تغلبت صورة الفلاح كثرة وتصويراً على صورة العامل. ومع ذلك فإن مطرقة العامل قد طرقت أبواب الشعر الكردي، ثم القصة الكردية، منذ أيام الحرب العالمية الثانية، اذ يتعالى في الشعر الكردي صوت (كوموني) مهيب، يحدد دور الطبقة العاملة في مجرى الحياة الاجتماعية وفي مجرى كفاح الشعب، لتسريّ الأحكام التي أطلقها الأدب على الكدح في الريف، بإستنتاجاتها العامة إلى المدينة أيضاً. فالنتاجات القليلة المكرّسة لحياة الطبقة العاملة النامية تعبر عن موقف الفنان المنحاز الى مصالح وأفكار الطبقة العاملة، وتمجد العمل وتدين النماذج المحلية والعالمية لفئات وفصائل البرجوازية. ورغم عدم وجود أدب عمالي متكامل لدينا فإن شعاعات الفكر الاشتراكي تضيء النماذج المكرسة للكدح والعمل.

لكي لانقع في قوقعة الأحكام المتشددة أو في فسحة المبالغة، يجب أن نحدد دور الفنان من خلال نتاجه الفني ونقول بثقة، إننا لانجد في نتاجات هذه الفترة أيّ نتاج يعاكس أمال ومطامح الطبقة العاملة، بل ولانجد أيّ نتاج يعزل العامل عن آفاق تطلعاته الطبقية على النطاق القطري أو العالمي. ويمكن أن نورد نفس التبريرات السابقة لتغلب إلاهابات والشعارات في بعض النتاجات على التصوير الفني.

٢ ـ إذا جاز لنا أن نستخدم لغة إلاحصاء، أومقاييس الاحصاء، للتوصل الى استنتاجات نقدية، فإننا نجد المسألة القومية الكردية، هي الغالبة والشائعة في النتاج الأدبي منذ بداية هذا القرن. وهذا إنعكاس للواقع المعاش. فقد إنقسم الشعراء والكتاب الكرد على شعاب هذه المسألة وأشبعوا أيامها وشرائحها تصويراً.

لقد أصبح التأريخ الكردي عامة، مادة للشعر وللقصة الحديثة أيضاً. فالأديب يبدأ من البطولات القديمة الى منح المغاصرة لبعض العناصر الميتولوثرية في الفولكلور الكردي، بالغاً أحداث الساعة. ولقد خلقت هذه المسألة شريط ربط لأدب موحد يعكس أهدافاً وتوجهات موحدة، يختلف في النوع والموضوع والتحليل. فليس من العسير أن نجد موضوعاً واحداً تناوله كتاب موحدون فكراً وتوجهاً، ولكنهم يختلفون في استخدام الأدوات والصور وأساليب التعبير، وهذا ما منح النتاج كثافة وإتساعاً.

إن التوجه نحو العمل والكدح يسود القصص المنشورة في مجلة كَلاويژ ١٩٣٩ ـ ١٩٤٩ وفي مرحلة البداية، ولا نرى في القصة (القصة بالذات) هذا الرنين المتجلي للمسألة القومية، مثلما نجده في قصص مابعد ١٩٥٨، وقد يكون عدم وجود منفسح للنشر عاملاً كبيراً في ذلك.

ولكننا نرى هذه المسألة تنساب بهدوء الى عالم القصة من قصة «سركل» لمحمد علي مدهوش و«هو شهيد الظلم فلا تغسلوه ولاتكفنوه» «لحس قزلجي و«ملك الغجر» لمحرم محمد أمين، حيث تجد الشرائح الصغيرة تعميماً تبلغ الى الاطار العام الذي تكلف الشعر زمناً طويلاً بالتغني به.

ما تزال النماذج السالفة في رأيي من أحس نماذج التعبير عن المسألة. حقاً إننا نجد في نتاج كل من محمد مولود والدكتور كاوس قفطان قصصاً تنتسب الى هذا العالم، غير أنني أرى التكلف واضحاً فيها، وهذه القصص لاتبلغ المستوى الجيد، الناجح للكاتبين في قصصهما الأخرى. وفي هذا المجال يمكننا الاشارة الى

مجموعة «تلفيف الشيطان . لكاكه مم بوتاني وقصصها المتصلة بهذه المسألة، وهي بدورها تدخل في ميدان التكنيك المتكلف فيضيع الكاتب صراحة وعمق التعبير عن الموقف لرغبة في ابراز قدرة تكنيكية معاصرة.

عندما أبحث عن قمة لقصص هذا الميدان أرى نفسي دائماً أمام قصة «الفدائي» للدكتور رحيم قاضي فأراها ما تزال شامخة كواحدة من تلك القمم. فالمحتوى والنوع والشكل الفني والصياغة واللغة تمنح بمجموعها تلك الصفة للقصة.

عندما أعود الى المقدمة المبسطة التي كتبتها لتلك القصة في حينها، (١٩٦١) أرى نفسي أمام أحكام جديدة حول بعض ما قلته ببساطة وإخلاص - لست بصدد التفصيل فيها - ولكنني أضيف:

لقد كتبت هذه القصة تحت تأثير مباشر لثورة ١٤ تموز في العراق. فثورة الشعب العراقي وتوفر ظروف جديدة أمام الطباعة الكردية، وأمام النشر والتعبير، قد حفزا الكاتب الى إفراز المكنون من ذكريات ومعلومات تأريخية ومشاعر وملكات مكتسبة من القراءات القصصية، وتملك لقدرة تكنيكية. ولكن الكاتب قد إكتفى بهذه القصة وحدها - مع الأسف - ولم يطرق ميدان القصة مرة أخرى. في تلك المقدمة إعتبرنا هذه القصة نوعاً من «البوفست» وهي قصة تتوسط القصة القصيرة والرواية كماً وتناولاً وتتسم عادة بسمة واقعية. ويمكنني هنا أن أضيف أن القصة نوع من القصة التأريخية، حيث تمتزج الروح التأريخية بواحد من الأنواع الأدبية التي تصور الأحداث التأريخية.

لقد كانت القصة من حيث نوعها الأدبيّ والتجربة التأريخية درساً وتجربة، لقيت الاهمال ولم تتبع.

★ ★ ★

كثيرة هي أحداث مابعد ١٩٦١ التي دخلت في لقطات أو صور متكاملة ميدان القصة الكردية. وقد صورت الجوانب الايجابية والسلبية للأحداث معاً. وقد يعتبر تناول السلبيات من قبل من كانوا في غمرة الأحداث نفسها نوعاً من النقد الذاتي والاحساس بالتجربة. وهنا أشير الى قصة «خطوة في طريق بعيد» لرؤوف بيكَمرد كنموذج بارز، ولايمكن أن نتغافل عن كون «التشاؤم» في هذه القصة ومثيلاتها لكتاب آخرين نتاج إحساس بإخفاق

الأحداث، ولعل بعض المتشائمين كانوا يتسمون بالتشاؤم وهم في غمرة الاحداث نفسها، يخوضونها بنقاوة وإخلاص، وعلينا هنا أن لاننسى أن على الفنان الصادق أن يصور الإخفاق دون التنكب لمهمته الاجتماعية، وعليه أن يعبر عن قدرة العالم على التحول وأن يساعد على هذا التحول.

تمثل قصة بله «مخاض الشعب» أكبر عمل يصور هذه الأحداث ورغم حاجة القصة لدراسة مفصلة من حيث اختيار المواقف والبطل والشخصيات، هذا الاختيار المتصل بموقف الكاتب نفسه، فإن المظهر الرئيس للقصة هو إبراز صورة محسنة لواقع تلك الأيام.

هناك قصص تنتمي الى هذه المرحلة الانتقالية، تستعير لون الدخان والسواد. هذا ما نراه في «الحصان» و«يد الشفي» لأحمد محمد اسماعيل وفي بعض قصص عبد الله عزيز خالد، كما يمكن أن نرى في قصة حسين عارف «حفرة فلذة كبد العجوزة».

وهنا أيضاً نرى أن التوجه الى خلق التكنيك والمعاصرة، قد خلق نوعاً من الصراع البعيد عن الواقع، ففي قصة كاكه مَم بوتاني «وردة مسحوقة» نرى فكرة جديدة، ونوعا من الصراع بين الريف والمدينة لانلمسه في الواقع المعاش.

وهنا أيضاً يمكن أن نسأل قاصي الفترة، أين موقع الشجاعة والبطولة في الاحداث المكثفة عبر هذه السنوات؟ إننا لانرى نماذج بارزة لذلك. فإلى جانب مسائل عامة عديدة، نرى المسائل الخاصة تدخل ميدان القصة. فالانسان الذي كان «البطل» الدائم في قصص المراحل السابقة، وكان نموذجاً مصغراً لأحداث عامة، يبرز في قصص عديدة لفترة مابعد السبعين كحبة صغيرة تحت مجهر القاص، ويغدو المنلوج في عدد من القصص ذلك المجهر الذي يخرج محتوى النفس الانساني ظاهراً، مكبراً.

فالأحاسيس اليومية، والمشاهد الانسانية الخاصة تنساب الى الأسطر، والنماذج كثيرة وكمثال نرى كاكه مم بوتاني في قصة «اللوم والرغبة» يعكس مشاعر وأحداثاً إنسانية، فلا نسان هناك، لايموت، والجيل الجديد يحتل بجدارة موضع الجيل الفاني.

يمكننا أن نعتبر حسين عارف أستاذ هذه المسألة، فهو يخرج خيوطاً من أعماق انسان واحد ويجعل منها لوحة، ولكن الاصرار على تغلب الشكل واستخدام تكنيك أكثر حداثة، يضيع ذلك الانسان، وتشرع بداية لضياع الانسان المعاصر وتشويه سيمائه.

يتناول حسين عارف ادواته التكنيكية المعاصرة بوعي، فهو لم يقطع جميع الجسور التي تربطه بالواقعية التي إنطلق منها بارزاً، منتصراً منذ «الشاي الحلو»[19]، ولم يغفل عن رسم طريق العودة اليها. ولكن البؤس، أي بؤس القاص الكردي - وليس الفلسفة هو في تناول هذه الادوات من قبل من لايتبعون الأستاذ بمهارة، فيهرعون الى اقحام المنلوج والديالوج والفلاش باك والزمن والبعد - دون لون

معين في محراب القصة، ومنهم من يدير ظهره للانسان الكردي وتأريخ البلاد، وباسم الفن والتكنيك المعاصر، فيلعن كمن (خسر الدنيا والآخرة) كل الأمجاد، دون أن يغدو فناناً متمكناً، ولا أراني قاصراً من الاتيان بالأمثلة.

★ ★ ★

إذن، فإن تيارات الموديرنيزم الأوروبي تجد طريقها عبر قراءات باللغة العربية الى عدد من نتاج القصاصي الكرد باسم التكنيك والمعاصرة والحداثة. ولكن هذه التيارات بعيدة في بنيتها الاجتماعية عن الواقع الكردي والعراقي، ولايمكن لها أن تعيش..

إن جل تأثيرات هذه المدارس والتيارات تدخل من طرف خفي في مجموعات قصصية لايمكن أن نعتبرها بعيدة عن الشعب كلياً.

فالفن للفن وشعاراته المُنشية القديمة، يجد نفسه في ثنايا بعض القصص وفي النشاط الشفاهي اليومي. فمن حق القصاص أن يرى مظاهر البؤس والتخلف، وله أن يكون متمرداً، وعليه أن يكون ثورياً يثور على كل تلك المظاهر، ولكن أين الأدب المعبر عن تلك المظاهر ليثور عليه؟..

أما عن بعض مظاهر الإنطباعية عندنا، فالحجة مرفوضة أيضاً. فإذا كان الفنان الأوربي ـ وفي الرسم خاصة ـ يبرر مسلكه بالسأم من الصور الأكاديمية المتردمة، فنحن لم نعط مثل تلك الاكاديمية جزءاً من حقها كي نسأم منها.

المناقشون يقولون «البداية والعقدة وحلها والنهاية... الخ» قد إنتهى عهدها وآن أوان «الفلاش باك والمنلوج ـ وخلق الأبعاد المختلفة، والتكنيكات الأخرى».

ليس هناك من يرفض الابداع والتكنيك، ولكن التكنيك في رأينا، يجب أن يضاف الى تراثنا القصصي ولايغدو إنقطاعاً عنه.

نحن لم نسأم بعد من قصص من أمثال «عرس رشه خه جه لاو و مخاض الشعب و الفدائي «والشاي الحلو» و «كم تأخذ مني»، و «رسالة من الحدود» و «نزهة من أزمر» و الشمس الغاربة».. وأمثالها، كي ننقطع عنها ونهاجمها.

إن هذه المناقشة يمكنها أن تغطي المفاهيم والأفكار الأخرى التي تنضم الى الموديرنيزم في النهاية.

فعندما يتحدث بعض كتابنا ومناقشينا عن ظاهرة الإغتراب أو الإستلاب، يمكننا أن نسأل هل وجدت القصة عندنا حركة المجتمع وقامت برصدها تماماً؟.

وجواباً نقول: عندما كانت العلاقات القبلية تنهار، وبدأت المدينة تلعب دوراً في حياة الريف، وكانت صورة من علاقات الآغا مع الفلاح والمرابي والبائع المتجول (الدلال) والشرطة تظهر على السطح، كنا نجد تلك الحركة تترصد في القصة بصورة منبسطة. فلنعد الى سجادي وبله وجميع قصص محمد صالح سعيد وبعض قصص جمال بابان، ولنسمع صوت حس قزلجي داوياً. كل هؤلاء قد عكسوا شيئاً من حركة المجتمع هذه، إن هذه الحركة وتطورها لاتشبه قرينتها في أوربا تماماً، ولاتشبه ظهور الرأسمالية والصناعة وإنهدام قلاع الأقطاع، ولكنها حركة وتطور في ذات الوقت.

إن شيئاً ظاهراً في رصد القصة يدخل في صف الاستلاب، ألا وهو رصد ظاهرة **البيروقراطية**. هذه الظاهرة التي تعتبر عنصراً أساساً في إنفصام الانسان عن المجتمع. فألانسان البيروقراطي يقطع كافة علائقه بالمجتمع، ويظل يتحدث خلف «البيرو» أي «الدائرة» أو «المكتب» أو «المنضدة»، بلغة الأضابير والكتب الرسمية والأرقام، ويغدو الانسان عنده إضبارة ميته لها رقمها. بل ونجد الانسان لدى حضوره لايذكر كإنسان، بل كالمسألة المذكورة في الاضبارة. لقد أبدع شاكر فتاح في قصة «مدير بيك» في تصوير هذه الظاهرة، ويمكن أن ننسب قصة «أمر صغير» للدكتور كاوس قفطان الى مثل هذه الظاهرة التي كانت تستحق الرصد والتصوير والنقد بصورة واسعة. غير أننا نجد بعض قصص السبعينات قد فصمت الانسان عن المجتمع وعن حركة التأريخ، ولم تحدد دور الانسان كمحرك للتأريخ ولم تستوعب هذه الظاهرة الأوروبية بصورة جيّدة، وأن لانطابق بينها وبين حركة المجتمع عندنا تطابقاً آلياً.

علينا أن نفهم مسيرة التصنيع في بلادنا. فالطبقة العاملة عندنا، لم تلد تحت ظل وراية الرأسمالية، ولم يسلب كدحها (عموماً) من قبلها.

فقد ولدت الطبقة العاملة عندنا في إحتكارات النفط والسكك أساساً، وتنتسب مداخن المعامل في السليمانية وأربيل حالياً الى القطاع العام، ولامكان للبرجوازية الكبيرة هنا فعلينا أن نفهم ونرصد مثل هذه العلاقة مع الآلة، التي تختلف عن قرينتها في بلدان أخرى.

فمن الممكن أن نقتبس من المثل الأوروبي مسألة نضج البيروقراطية، التي يمكن لها أن تولد مع وجود فارق في علاقات الانتاج والسوق و العرض والطلب مع المثل الأوروبي.

وفي مجرى المناقشة أيضاً يمكننا أن نناقش بعض خيوط «العدمية، أو النهلستية» أو خيوط التعمية (MysificaTion)، التي تصنع قشرة غامضة حول الحياة والمجتمع وتلجأ الى

استخدام كلاسيكي للأسطورة، ونقول: ان الاستخدام الحقيقي المعاصر للأسطورة هو كشف عنصر النقاوة والارتباط بالحياة

والطبيعة فيها، وإعادة بناء الأسطورة على تلك الصورة، التي لاتبعدنا عن الحياة، ولاتغدو حجة للابتعاد عن المجتمع.

★ ★ ★

إذن، هل «الموديرنيزم» هو الشيء السائد في القصة الكردية؟ وهل «الادب السائد في ميدان القصة الكردية هو ادب التسيب واللامعقول والوجودوية والفرويدية، ادب بعيد عن الصراع الرئيس واماني ومطالب وهموم وآلام جماهير الشعب[٣٠] كما يرد ذلك في ما يمكن أن ننسبه الى . «النقد الطفولي»؟

كلا فالقصة الكردية ما تزال بخير، وهي تعمل وتبحث وتصور إلتصاقاً بجماهير الشعب، وقد خرجت من الدائرة العامة للتصور و التصدي للمشاكل، لتتشعب في شعاب الحياة والشرائح الانسانية، ولتهتم بالهموم الصغيرة، معممة إياها، صابة لها في المجرى العام للهموم والأمور والمسيرة.

أليس لدينا نماذج معاكسة؟. لايمكن أن نحكم قطعاً بذلك، فالبهرجة الضوئية، للتكنيك الحديث والدويّ الفارغ للأسماء والمسميات والمصطلحات في عالم الموديرنيزم، تجذبان الكاتب الطموح اللاواعي الى منعرجات معينة، تصطبغ بها قصة لكاتب معين، أو تدخل كصنعة متكلفة في ثنايا قصة واحدة، والأمثلة عديدة. بل إن الحديث الطويل عن الأساليب النفسية والمنلوج وقدرة الفنان في خوض النفس البشرية للنموذج يدفع ببعض الكتاب الى إخراج هموم ذاتية بحتة الى السطح والخروج من دائرة الفهم الواقعي للانسان كطابق متفاعل في مجتمع الى دائرة التجريد والمختبرية ولكن ذلك كله يجري ركضاً وراء نيل اعتراف بامتلاك ناصية التكنيك والابداع والمعاصرة، ولاتنصب (الا نادراً) في مصب معاد لأماني ومطالب وهموم وآلام جماهير الشعب. قد تنتسب بعض القصص في مجموعها الى تلك الدائرة، كقصة «نباح الكلاب» لمحمد موكري، الذي يصور تأريخ الجماهير (كل الجماهير) كتقيىء.. الخ، ويرى الانسان كائناً مسحوقاً لم يصنع التأريخ ولن يصنعه. غير أن مثل هذه القصة، لاتدل الاّ على الضياع وفقدان الأساس الفكري الرصين، ولسنا نملك شبيهة لها بين قصص الفترة[٣١].

على كل حال فإن القصة الكردية الراهنة تفرز بلغة الأسماء عن شواهد لما بيناه من إلتصاق وثيق بالشعب والأرض و التأريخ.

فمن الجيل الذي بدأ منذ الخمسينات، ما زال حسين عارف ومحمد نوري توفيق ومصطفى صالح كريم والدكتور كاوس قفطان يغطون الساحة بنتاجات جديدة ـ هي استمرار وتطوير لما بدأ وابه ـ مع خروج من دائرة التعميم لهموم الجماهير، الى لحظات تتاول مقاطع حياتية وتثبيتها في صلب مسيرة الفن والحياة، فإذا استثنينا حسين عارف في تناوله الناجح احياناً والمتكلف في احيان أخرى للتكنيك الحديث ـ فالأخرون قد وهبوا أقلامهم لقيم الشعب والنبل والنضال، فلا إنفصام عند حسين عارف بين (الشاي الحلو) و (نبع رمان)، والدكتور كاوس قفطان يضم صوره التقلمية الكاريكاتورية في «الحقد» و «الاصطدام» الى الدعوة للصفاء والنبل في مثل «ديبان الأغا» و «بيدر العم رستم».

أما مصطفى صالح كريم، فالأمر عنده معكوس تماماً. فإذا كنا نجد عنده في قصص الخمسينات والستينات، صوراً ذاتية وإنشغالاً بالشرائح النادرة في مثل قصة «دموع الندم»، فإن نتاجه في السنوات الأخيرة يدخل في أوسع دائرة لصب الذاتي في العام ومعاناة الشعب والجماهير، ولا أدل من قصص ـ «القلم» والطيور تعود الى المصيف» و «لابسة السواد».

ذات مرة أجهشت بالبكاء وأنا أقرأ من خلال حوار شعبي قصة للكاتب العربيّ السوري سعيد حورانية عن الشيخ محمد الأشمر والكفاح ضد الاحتلال الفرنسي. وهذا ما عدت اليه وأنا أقرأ آخر قصة لكاتبنا محمد نوري توفيق بعنوان «عيون الصخرة البطلة» وهي قصة تسجيلية مبدعة لمعركة دربندي بازيان بقيادة الشيخ محمود الحفيد ضد الاحتلال البريطاني، وكأن جروح الشيخ الخالد ودماءه المنسابة على أرض المعركة تتحول الى مداد مبدع في يد الكاتب، فيثيرك ويؤكد على ارتباط القصة الكردية المعاصرة بمجد التأريخ والشعب والانسان.

ومن هذا الجيل المخضرم يسحرك رؤوف بيكرد بلغته الكردية الشفافة الجميلة، حيث يدمج بين جمال اللغة في قصص كتاب الأربعينات، وبتناول ذكي للنماذج والهموم ودخول الى عالم التكنيك الحديث، وإرتباط أكيد بقضايا الشعب من رؤ ية خاصة لاتخرج عن واقع الرؤ ى اليومية المتداولة، وفي لغة التحديد نشير الى قصتي «أسطورة طريق الوصول والعدم» و «النسر».

قلنا ان القصة الكردية بخير، وهي تسير مع الدرب وتشق الدرب هادفة ومتطورة ـ وفي هذا المجال، وابتغاءً للتسجيل والاختصار والذكر نلجأ الى لغة الأسماء لنذكر أن في الساحة قصاصين من أمثال:

طاهر صالح سعيد وشيرزاد حسن ورؤوف حسن ورضا سيدكول برزنجي وجهان عمر وأنور محمد طاهر وعبد الله عزيز خالد وسلام منمي وصلاح شوان وامين مرزا كريم و احلام منصور ونزار

محمد سعيد ومحمد محمد رشيد فتاح وأحمد قادر سعيد وصالح محمد أمين وفرهاد بيربال،[٣٢] يضيفون إبداع مسيرتهم إلى آثار من ذكرناهم وتناولناهم.

ويبرز من بين من لم يرد ذكرهم القاص عبد الله سراج بغزارة إنتاجه وجودة تكنيكه وإبداعه، ولولا اختلافنا معه في معادلة وحدة الشكل والمضمون لكان له قصب السبق وعلو المكانة، قبل غيره، وفي درب شاركه فيه الفنان الراحل لطيف حامد برزنجي. عندما أشير الى أسماء الكتاب أراني بحاجة الى إشارات الى بعض القصص الجيدة التي لم نذكرها في الأمثلة السالفة فنحن نقف بإعجاب أمام قصص من أمثال: «النفق» و«النسور» لكاكه مم بوتاني و«الزرزور» لشيرزاد حسن «وفتاة عذراء باكرة «لرؤوف حسن، كما ويشدني سلام منمي بأدواته الريفية نحو مادة خام جيدة لتكنيك مقبل[٣٣].

بقيت مسألة أخرى ما زلنا نتناقش حولها، والنقاش هذا ليس حصراً على الأدب الكردي، بل تشترك فيه شعوب أخرى، تغدو الظاهرة جلية عندها. والمسألة هي: أين نضع نتاج كتاب كرد (لحماً ودماً ومادة) مدوناً بلغات أخرى. فأين نضع روايات يشار كمال المكتوبة باللغة التركية ـ ومعظمها كردية بصورها وأسماء أبطالها ومواضيعها وبأحداثها، وقد كتبها كاتب يعلن عن إنتسابه الكردي وقصوره في اللغة. كما وأين نضع نتاج كاتب كبير، معطاء مثل عبد المجيد لطفى وكاتب مبدع مثل محي الدين زنكنه. وليست هذه بمشكلة اليوم بالنسبة لنا، بل هي مشكلة نواجهها. عند دراسة التراث أيضاً، ففي الوقت الذي أرى الكتاب الذين ذكرتهم يحددون في نتاجهم نسباً مزدوجاً الى المادة والى لغة الكتابة، فإنني بهذه النسبة أحجب عن الفرس وغيرهم حق الادعاء بشاعر بارز مثل نظامي كنجوى (١١٤٠ ـ ١٢٠٢) وأرى فيه خيط نسب الى أدب كردي مدوّن بغير الكردية.

هذه مسألة يمكن تأجيل دراسة تفاصيلها الى حين الوصول الى شبه اجماع في النسب، وهي تجرنا الى جانب آخر من عالم القصة، الا وهو نتاج الأدباء الكرد السوفيت، هذا العالم الذي أرجو أن يكون لي عودة اليه.

★ ★ ★

هناك ملاحظة أخرى: فقد ركزت على المضمون كما قلت في البداية، ولم أخض تفاصيل النوع الأدبي والتكنيك، وهذا لايعني أنني قد أهملت بعض القصص الكردية بسبب النوع الأدبي، حقاً إن التركيز قد وقع على ما نسميه بالقصة القصيرة (بأنواعها العديدة ـ ولسنا في مجال بحثها)، ولكن قصصاً عديدة تنسب الى الرواية أو الشكل المتوسط بينها وبين القصة القصيرة (بوفيست ـ أو ـ نوفيل)، مثل (مخاض الشعب والفدائي) وغيرهما، قد وجدت الإشارة اليها الطريق في هذا البحث. وهل لدينا رواية بالمعنى العلمي الذي حدده النقاد ومؤرخو الأدب ونظريوه؟. هذه مناقشة أخذت مساحة في الصحافة الكردية، ولنا أن نتصدى لتلك المناقشة ونعكس خلاصتها للقارىء العربي ـ من باب العلم والاعلام في المستقبل.[٣٤]

الهامش:

١ ـ أي مدينة السليمانية التي أسست في العام ١٧٨٤.

٢ ـ إشارة الى بيت من شعر نالي (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦) يشير فيه الى نظمه الشعر بلغات ثلاث ويقول:

الفرس والكرد والعرب مسكتهم في دفتر، (نالي) يملك اليوم أملاكاً ثلاثة، إنه صاحب ديوان.

٣ ـ سيوان ـ رابية بجوار السليمانية غدت مقبرة، وهنا إشارة الى بيت للملا أحمد الجزيري إذ يقول:

أنا وردة في حديقة إرم بوتان

أنا سراج في ليل كردستان المدلهم

٤ ـ نشر الكاتب محمد الملا عبد الكريم نصاً نثرياً كتبه مولانا خالد النقشبندي ـ ١٨٢٦، واعتبر ذلك النص أقدم نص نثري كردي، (محمد الملا عبد الكريم. العقائد الكردية لمولانا خالد النقشبندي مجلة المجمع العلمي العراقي العدد ٨، بغداد، ١٩٨١.

وسأعود الى مناقشة هذه المسألة في مجال آخر.

٥ ـ أنظر: الدكتور عز الدين مصطفى رسول. الواقعية في الأدب الكردي. بيروت ١٩٦٦، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

٦ ـ نشرت هذه القصة لأول مرة بصورة متسلسلة في الصحافة في عامي ١٩٢٥، ١٩٢٦، وكانت تعتبر القصة الفنية الكردية الأولى، غير أن إعادة نشر اعداد مجلة «روزى كورد ـ شمس الكرد» الصادرة في ١٩١٣ للمرة الثانية في العام ١٩٨١ بالأوفسيت، قد كشف وجود قصة سابقة لها نشرت متسلسلة في تلك المجلة كتبها فؤاد تمو، وقد أثار كشف هذه القصة نقاشاً بين عدد من كتابنا.

٧ ـ جميل صائب في حلمي. تقديم ودراسة جمال بابان بغداد، ١٩٧٥.

٨ ـ أنظر الهامش رقم ٦.

٩ ـ انظر: كتاب اللغة والأدب الكردي. (مع مؤلفين آخرين)، لطلبة الصف الخامس الأعدادي. بغداد، ١٩٧٦. ط ١ ص ١٢٢، ١٢٣.

١٠ ـ احمد مختار جاف. مسألة الوجدان. بغداد، ١٩٧٠.

١١ ـ انظر: «اللغة والأدب الكردي . . . (مع مؤلفين آخرين)، لطلبة الخامس الأعدادي بغداد، ١٩٧٦، ص ١٢٣، ١٢٤.

(ملحوظة: ألف قسم الأدب في كتب الصفوف الستة من قبلنا بتكليف من بقية المؤلفين).

١٢ ـ حسين عارف. القصة الفنية الكردية (١٩٢٥ ـ ١٩٦٠)، باللغة الكردية، بغداد، ١٩٧٧، ص٤٠.

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ٤٣

١٤ ـ المصدر نفسه

١٥ ـ المصدر نفسه ص ٤٥

١٦ ـ ١٧ أنظر المصدر نفسه

١٨ ـ المصدر نفسه. ص ٧٧.

١٩ ـ الواقعية في الأدب الكردي، ص ١٢٤

٢٠ ـ علاء الدين سجادي. مجلة كلاويز، بغداد، آذار ١٩٤٧، وانظر: الواقعية في الأدب الكردي ص ١٢٥

٢١ ـ علاء الدين سجادي. قصة «دهن حمه سن» مجلة كلاويز، بغداد. تموز ١٩٤٦.

٢٢ ـ الواقعية في الأدب الكردي. ص ١٢٥.

٢٣ ـ أنظر: مجلة. كلاويز. تموز ١٩٤٦ ص ٦٣، و«الواقعية في الأدب الكردي ص ١٢٥.

٢٤ ـ انظر: المصدرين السابقين.

٢٥ ـ أنظر: بله مجموعة، «البؤس» (باللغة الكردية) بغداد، ١٩٥٩ ص ٧٩، و «الواقعية في الأدب الكردي» ص ١٢٥.

٢٦ ـ أنظر: مجلة «هيوا» بغداد. كانون الثاني ١٩٦١.

٢٧ ـ أنظر: مجلة «بليسه» السليمانية. آذار ١٩٦٠ ص ٧٧.

٢٨ ـ نشر هذا الكاتب الراحل مقالات عديدة في الصحف والمجلات، كما ونشر قصتي «جوان» و «في سبيل الأقطاع»، ولكن عمله البارز هو قصة «قصر الزمان» التي لم تر النور لحد الآن. ان هذه القصة التي أطلعت عليها مخطوطة، تدخل في إطارها الفني دائرة الرواية، وقد عرض الكاتب فيها قضايا عديدة من قضايا الحياة والمجتمع ومشارب الانسان بأسلوب خيالي جميل، وفي هذا سمة من سمات الأدب الواقعي الاشتراكي.

٢٩ ـ من أبرز قصص حسين عارف وأوائلها. فازت بالجائزة الأولى لمسابقة القصة التي نظمتها مجلة شفق (كركوك ـ ١٩٥٧)، وكان حسين عارف قد أرسلها للمجلة بإسم مستعار كتب به بعض نتاجاته الأولى وهو محمد صديق عارف.

٣٠ ـ ورد مثل هذا الرأي في الملتقى الثاني للقصة الكردية، ونشر في أحد أعداد مجلة. كاروان «ومجموع آراء كاتبه تنتسب في اساسها الفكري الى «اليسار الطفولي» أو «النهلستية» وغيرها من الآراء البعيدة عن الموضوعية و الواقع، ولسنا نجد في مجال النقد تسمية لمثل هذه الآراء غير تسميتها بالنقد «الطفولي»، الذي يرفضه سائر الكتاب والنقاد الكرد.

٣٢ ـ معذرة لمن فاتني اسمه، فلم أقصد إعداد بيبلوكرافيا بالكتاب والمجموعات القصصية، بل اعتمدت على أهم النماذج المتوفرة لديّ ساعة إعداد البحث.

٣١ ـ يذكر المؤرخون في سردهم لظاهرة «الزندقة» في العصر العباسي، أن بعضهم كانوا يتظاهرون بالزندقة «لكي يقال زنديق» فقط. وهنا نرى ظاهرة استخدام تعابير عجيبة وصور غير واقعية واستخدامات للشكل لكي ينسب الكاتب الى واحدة من مناهج الموديرنيزم أو الوجودية وغيرها فقط، في حين لايمكننا أن ننسب أحداً منهم فلسفياً وبعمق الى تلك المدارس.

٣٣ ـ رغم تجنبنا لعالم البيبلوكرافيا الآ أننا نجد أنفسنا مضطرين أمام ضرورة الاشارة الى المجموعات التالية كنماذج بارزة من الاستمرار والعطاء:

حسين عارف: ١ ـ حزمة من الألم الغاضب. بغداد، ١٩٧١

٢ ـ زاد سفر شاق بغداد، ١٩٧٩

كاكه مم بوتاني: زلة زل في بحيرة راكدة بغداد، ١٩٦٩

تلقيف الشيطان السليمانية، ١٩٧٣ السوار أربيل، ١٩٧٩

الدكتور كاوس قفطان: عشر قصص بغداد، ١٩٦٩

الشمس الغاربة السليمانية، ١٩٧٠ صيد الأكباش السليمانية، ١٩٧١

بعيداً عن الجحيم بنصف خطوة بغداد، ١٩٧٩

رؤوف بيكرد: ١ ـ المعبر. بغداد، ١٩٧٧

٢ ـ المربع، بغداد، ١٩٨١

رؤوف حسن: ١ ـ غداً، سيعود أبوك. بغداد، ١٩٧٩

عبد الله سراج: ١ ـ المستطيلات المضيئة، بغداد، ١٩٨٠

٢ ـ الأموات لايعلمون. بغداد، ١٩٨٠

٣ ـ كان هناك شخص يسمى بارام. بغداد، ١٩٨٢

احمد محمد اسماعيل: ١ ـ يد التشفي. السليمانية، ١٩٧٣

٢ ـ الحصان بغداد، ١٩٧٨ ٣ ـ الانتظار بغداد، ١٩٨٢

جهان عمر: صورة في أحضان الجدران. بغداد، ١٩٨٠

ابراهيم سلمان: المنجم، بغداد، ١٩٧٩

عبدالله عزيز خالد: ١ ـ بشق الأنفس. السليمانية، ١٩٦٩

٢ ـ لهيب الرغو اليابس ينهمد، بغداد، ١٩٧٣

٣ ـ بابا نوئيل غاضب. السليمانية، ١٩٧٨ ٤ ـ المعبد. بغداد، ١٩٨٠

سوران محوي: ١ ـ نهاية الطمع. السليمانية، ١٩٧٠

٢ ـ بطاقة معايدة. السليمانية، ١٩٧٢

سلام منمي ١ ـ فلاح صامد. السليمانية، ١٩٧١

٢ ـ برعمة تحت الأنقاض، السليمانية، ١٩٧٩

احلام منصور: ١ ـ الجسر. بغداد ١٩٨١

احمد سيد علي برزنجي: ١ ـ قافلة سائرة نحو الشمس. السليمانية، ١٩٧٣

شيرزاد حسن: العزلة. بغداد، ١٩٨٣

٣٤ ـ هناك قصص عديدة تدخل في إطار هذا النوع المتوسط، ويمكننا أن نضيف الى القصص التي ذكرناها، قصة «لالوكريم» للدكتور جمال بنز، وعدد من قصص محمد صالح سعيد، وما دمنا نناقش مسألة نشوء الرواية فعليّ أن أشير الى قصة «جمرة تحت التبن» للأديب البارز سعيد ناكام (التي لم تفسح لها فرصة النشر لحد الآن ـ مع الأسف ـ «كما ويشدني اسماعيل روزبياني بقصته (نازه) (١٩٨١) إليه، وهي محاولة جريئة لاقتحام عالم القصة في تدوينها، مادمنا نفتقر الى الرواية لحد الآن.

اشكال التكنيك الحديثة في القصة الكردية 1970 ومابعدها

حسين عارف

مقدمة

أ ـ نبذة تاريخية عن القصة الكردية

في أواخر سنة 1959 كلفت من قبل شاعرنا الخالد (كوران) باعداد دراسة أولية عن القصة او المسرحية في الادب الكردي، لتلقى في محفل ادبي كان وشيك الانعقاد (أظنه كان المقصود به أول مؤتمر لاتحاد الأدباء العراقيين). فبدأت بالبحث والتنقيب في الجرائد والمجلات والكتب القديمة بهدف معرفة أوائل من كتبوا هذا اللون الأدبي الجديد في ادبنا الكردي وأولى النتاجات في هذا المجال. فجاءت ثمرة جهودي مقالاً مطولاً نشر في عددين من مجلة (بليسة ـ الشعلة)[1] سنة (1960) وكانت الميزة البارزة للمقال هي الكشف فيه عن القصة الكردية الأولى المكتوبة والمؤلفة بابداع من كاتب معلوم، وهي قصة (في حلمي) للمرحوم جميل صائب. وقد نشرت في اعداد جريدة (زيان ـ الحياة) ثم (زيانه وه ـ ألانبعاث)[2] مسلسلة سنة (1925)، فحددت تلك السنة ببداية نشوء فن كتابة القصة في الأدب الكردي واذا كان هذا التأريخ لايزال ثابتاً فيما يخص النتاج القصصي في كردستان العراق، فان الزميلين الأخوين كريم فندي ورشيد فندي قد كشفا النقاب عن قصة أقدم، وهي قصة (قصة)[3] لفؤاد تمو.

وعلى أية حال فان المسيرة تكون قد بدات منذ ذلك التاريخ، ولكن ببطء وضعف شديدين. فخلال الفترة (1925 ـ 1939) وهي سنة بدء صدور مجلة (كه لاويز ـ السهيل) الشهيرة، لم يتعد عدد القصص المنتجة اصابع اليدين، أهمها قصتان طويلتان نوعاً ما كسابقتهما، الأولى (مسألة الضمير)[4] للشاعر احمد مختار جاف، والثانية (نازدار ـ أو المرأة الكردية في الريف) لمحمد علي كردي التي نشرت اجزاء منها في مجلة (رووناكي ـ النور)[5] سنة 1936 والأثنتان غير مكتملتين، الأولى لعدم استمرار كاتبها على اتمامها، والثانية بسبب توقف المجلة عن الصدور وعدم العثور على تتمتها لحد الآن.

غير أن مجلة (كه لاويز) التي استمرت على الصدور وبشكل منتظم شهرياً على مدى عشر سنوات (1939 ـ 1949)، جاءت لتعطي زخماً، كما ونوعاً، للقصة الكردية، حيث برز على صفحاتها ثلاثة قصاصين يمكن القول بانهم قد قفزوا بها خطوة هامة الى امام، وهم (ابراهيم احمد وعلاء الدين سجادي وشاكر فتاح)، هذا بالاضافة الى عدد آخر من القصاصين ساهم كل منهم بمحاولة واحدة او اثنتين، ولكن دون نجاح يذكر ولذلك فأن هذا الثلاثي ينفرد تماماً بتغطية كامل الفترة، كلما جرى البحث عن دراسة تاريخ تطور القصة الكردية ودون اجحاف بحق أي من الأسماء الأخرى.

وبالاضافة الى القصص الكردية المؤلفة، فإن المجلة قد لعبت دوراً فعالاً في مجال نشر القصص المترجمة ايضا الى اللغة الكردية، ففي اعدادها المائة والخمسة الصادرة خلال السنوات العشر من عمرها، نطالع عشرات النماذج العالمية بترجمة جميلة وجيدة والتي كان لها تأثيرها بطبيعة الحال، على تشجيع التوجه نحو هذا اللون الأدبي الناشيء في أدبنا.

ثم تعقبها فترة الخمسينات التي يمكن القول عنها بأنها كانت فترة ازدهار نسبياً للأدب الكردي (في الشعر وفي القصة بشكل خاص) ففي هذه الفترة بدأ الفن القصصي يحقق وجوده في الساحة الأدبية ويثبت فاعليته الى جانب الشعر الذي كان يسودها بلا منازع الى ذلك الحين فمثلما كان يشار الى هذا الشاعر المعروف أوذاك بالاصبع، كذا اصبح يشار الى القصاصين أيضا، فالى جانب ثلاثي فترة الاربعينات، برز العديد من الأسماء الجديدة الذين صاروا ينشرون نتاجاتهم ولأول مرة، ضمن مجاميع قصصية اضافة الى النشر على صفحات الجرائد والمجلات، وفي مقدمة هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر، المرحوم محرم محمد أمين ومصطفى صالح كريم وعبدالله ميديا ومحمد صالح سعيد وجمال بابان واسماء عديدة أخرى لم يتسن لهم نشر نتاجاتهم كمجاميع قصصية، وانما اكتفوا بالنشر في الجرائد والمجلات ومنهم: محمد مولود (مه م) وساجد ئاواره وجلال محمود علي وكاوس قفطان والمرحومان معروف البرزنجي ومحمود احمد وآخرون غيرهم.

اذن فالقصة الكردية ومنذ أوائل الخمسينات بدأت تثبت حضورها ووجودها الحي في ساحة الأدب الكردي، فاصبح لها كتابها الخاصون بها ممن ركزوا جهدهم عليها، ويمارسون كتابتها بشكل تخصصي. كما صار لها قراؤها والمعجبون بها كفن ادبي هادف وممتع في ذات الوقت. وبذا أصبحت من ناحية الكم أيضا لها وزنها الى جانب الألوان الأدبية الأخرى.

اما فيما يتعلق بفترة الستينات، وهي التي تلت ثورة تموز (1958) فان لي رأياً قد يبدو لأول وهلة مجافياً للمنطق، لكنه الحقيقة بعينها. والرأي يقول إن هذه الفترة ليست سوى امتداداً لفترة الخمسينات فيما يخص مسيرة تطور القصة الكردية، ولكن مع فارق واحد هو أن الكتاب (وهم في غالبيتهم نفس كتاب الخمسينات) صاروا يكتبون (وأيضا حول غالبية مواضيعهم السابقة) بحرية تامه دونما خوف أووجل من الارهاب الذي كان مسلطاً عليهم وعلى شعبهم من قبل الحكم الملكي الرجعي البائد.

هذا بالاضافة الى أن الظروف الأستثنائية التي سادت كردستان اعتبارا من سنة 1961، قد أخذت تشكل عقبة كبيرة بوجه نشاطهم الأدبي وقيداً شل قدرتهم على الانتاج أساسا ولذا تمضي السنوات الأثنتا عشرة (1958 - 1970) من تاريخ مسيرة القصة الكردية بالشكل التالي: الثلاث الأولى منها (1958 - 1961) تكرار ولكن بحرية لما قبل الثورة السبع التالية (1961 1968) صمت مطبق الا ماندر. الاثنتان الأخيرتان (1968 - 1970) حركة متململة ومن بعدها كان الأنطلاق والذي سنعود الى شرح ما حققه في الشكل الكنيكي للقصة الكردية ضمن صلب موضوعنا.

الى هنا كان شأننا في هذه النبذة التأريخية مع الكم، ولكن لننتقل الآن الى النوع، وبالذات الى التكنيك واشكاله التي استطاع هؤلاء الرواد الأماجد السبيل اليها والظفر بها. لاشك اننا ونحن نمتلك الآن الخبرة والمعرفة الواسعة بخصوص هذا الفن الأدبي، علينا ان ننحني اجلالاً لهم أولا كأناس بادروا قبل غيرهم للخوض في هذا الميدان، وثانيا لانهم قد بذلوا مابوسعهم واستخدموا ماتوفر لهم من معرفة حتى زمانهم في هذا المجال لينتجوا لنا ماأنتجوا.

وعلى أية حال، كان الشكل الرئيسي والسائد في النتاج القصصي طوال كل الفترة الممتدة من 1925 (تاريخ نشر القصة الأولى) وحتى أواخر الستينات، هو الأسلوب السردي وماتتبعه عادة من التقريرية والاطالة والسطحية في معالجة المواضيع والنهج الوعظي والارشادي فيها وتصوير الشخصية والحدث من الخارج فقط والتهويل والمبالغة في هذا التصوير. الخ لكننا نلحظ الى جانبه بعض نماذج قليلة، قياساً الى حجم المكتوب بالأسلوب السردي، قد نجح فيها كتابها (وربما دون وعي فني منهم) في التخلص من اسار هذا الشكل السائد وانتهاج اساليب اكثر حداثة، وعلى الأخص اسلوب المونولوج الداخلي، اونلحظ ومضات لهذه الأساليب في طيات القصص المكتوبة بالاسلوب السردي.

وطبيعي اننا لانقصد من وراء هذا التشخيص، دمغ جميع تلك النتاجات المكتوبة بالأسلوب السردي بالفشل او الهزال، لأن القاص المبدع حتى لو استعمل هذا الأسلوب فأنه سيخلق عملاً ناجحاً وكثيرة هي القصص الجيدة، بل والجيدة جداً، وخاصة ضمن نتاجات الاربعينات والخمسينات والتي لاتزال وستظل تقرأ باعجاب واندهاش الا ان الاسلوب ذاته يحمل في طياته قدراً اكبر من الأصابة بالفشل لمن يستخدمه بالقياس الى الاساليب الاخرى ذلك لانه يحد من حركته في الخلق والابداع ويجعله اكثر تعرضا

للانزلاق في العثرات الفنية التي قلنا أنها تكون من تبعاته، أو هي من سيئاته الممكن حصولها.

أذن فإن مسألة أشكال التكنيك المختلفة المتبعة في القصة الكردية، تبدأ مع مطلع السبعينات بتفجير فجائي وعلى نطاق واسع، بحيث يمكن القول بأنها تختلف كليا عما كانت عليه في السابق وهذا ماسنحاول بحثه ضمن هذا الموضوع.

ب ـ حركة (روانكه ـ المرصد) كانت الضوء الاخضر

أن أي دارس منصف لأشكال التكنيك في القصة لفترة السبعينات لابد وأن يأخذ في حسبانه حركة (روانكه) الأدبية وتأثيرها في هذا المجال، مهما كان موقفه منها. ذلك لأنها هي التي اعطت في الواقع الضوء الأخضر لوجوب التجديد ونفض غبار الركود عن الأدب الكردي باستنهاض همم الأدباء والشباب منهم بوجه خاص لشحذ قدراتهم وقابلياتهم وأستنفارها للعمل بهذا الاتجاه.

حقا.. لقد ظهرت حركة (روانكه) الى الوجود وبدات نشاطها في الوقت الملائم تماما.. في وقت كان الادب الكردي يعاني من ركود شبه تام بسبب ظروف موضوعية أحاطته وشلت الحركة فيه من جهة، وفي وقت كانت نفس الظروف الموضوعية قد أخذت تمنحه فرصة الحركة وعودة النشاط اليه من جهة اخرى ولكن على ألا تكون بمجرد صورة مكررة أو امتداداً لما كان عليه قبلاً، وانما نهضة تجديدية تخطو به الى امام نحو التقرب أكثر فاكثر من اللحاق بالركب الحضاري للعصر وهذا بالضبط ما حاولت ان تفعله حركة (روانكه)

شيء عن بدايات (روانكه)

هي كانت في بداية البداية مجرد دردشة بين مجموعة من الادباء لم يكن عددهم ليتجاوز عدد اصابع اليد الواحدة، وكان لدى كل منهم عالمه الداخلي الصاخب الساخط العاصف بمكنونات هي خليط فوار من الرفض والتمني. رفض للجمود والركود وللتكرار، وتمني للاستنهاض والتجديد والوصول الى السمو ولاغرو. فأنه كانت لدى كل منهم تجارب حياتية لابأس بها لم يكونوا فتياناً في عمر الزهور ولاشباناً قد فارقواسن الرشد لتوهم، وانما كانوا في اعمار لمعرفة كل جوانب الموضوع الذي يتناقشون حوله، وما يستهدفونه من جراء مناقشتهم والنتائج التي من الممكن التوصل اليها.

وحيث ان كل ماكان يهمهم من دردشتهم هذه هو الادب.. ادب شعبهم الكردي، فانها كانت تجري بينهم علنا في ركن من اركان احد النوادي في بغداد. وكان أن تم الاتفاق بينهم في النهاية على اصدار بيان ادبي عموما اصطلح بعد نشره ببيان (روانكه) دون ان تكون هذه التسمية من مقصدهم، وانما كانت مجرد احدى الكلمات المكونة لعنوان البيان الذي كان كالاتي (نداء من مرصد ـ روانكه ـ أدبنا الكردي) وكان ان نشر البيان مؤرخا في (1970/4/25) بجريدة (هاوكاري) الكردية الاسبوعية.

بعد نشر البيان

بعد نشره بفترة وجيزة اصبح في البداية مدار الحديث في المجالس الادبية ثم مالبث وان صار موضع النقاش على صفحات الجرائد والمجلات الكردية بين المعارضين لما ورد فيه والمؤيدين له الذين كانوا بطبيعة الحال من الادباء الشباب والجيل الادبي الناشي الصاعد على وجه الخصوص. وعلى اثره، اي بعد ان بدأت دائرة النقاش تتوسع وتتشعب وحماه يشتد، انطلقت حركة نقدية عارمة من عقالها بحيث لم يشهد تأريخ الأدب الكردي الى ذلك الحين مثيلا لها. فلقد ظلت هذه الحركة النقدية مستمرة بكل حيويتها على صفحات الجرائد والمجلات، طيلة الفترة الممتدة بين سنوات 1970 ـ 1974 وغالبيتها كانت تدور بين مؤيدي ومعارضي الحركة، هؤلاء يزكونها الى حد التقديس، واولئك يفندونها الى حد دمغها بالكفر والهرطقة بحق الادب الكردي. ومع ان الكثير من التشنج والتوتر واحيانا المهاترة قد رافقت هذه الحركة النقدية، الا أنها كانت غنية حتى بالمطارحات الفكرية.

(روانكه) تحث على التجريب

في الواقع لم تكن لدى موقعي البيان اية نتاجات ادبية تتصف بشكل واضح ومباشر بمواصفات الأدب الجديد الذي نادوا بوجوب كتابته. ولذا كان لابد لهم هم أنفسهم قبل غيرهم البدء بالعطاء على هدى الأفكار المطروحة في البيان، وخاصة بعد أن بادر أوائل الرافضين له ولما ورد فيه إلى توجيه السؤال المعقول التالي إلى موقعيه على الأخص: ولكن أين هو نتاجكم الدال والمثبت لبيانكم؟! فازاء هذه الحالة كان لابد لهم هم أنفسهم قبل غيرهم أيضا اللجوء الى التجريب، لأن منطق الأمور يفرضه فرضاً أولاً، ولأنه الطريقة المثلى الموصلة إلى الهدف أوإلى نتيجة ما على الأقل.

فمثلا صحيح إنني كنت اشعر شخصيا كأحد الموقعين على البيان بوجوب التجديد في القصة الكردية، وبوجوب كسرها لطوق الجمود وانطلاقها عبر رحابها الفني والفكري الواسع، ولكن كيف؟! لم أكن لا ادري بالضبط.. لقد كان ذلك مجرد هاجس داخلي.. هاجس كنت قد كتبت قصتي (عادة فارغة) على هداه

قبل ذلك بسنتين ثم نشرتها في (الدفاتر الكردية)[6] غير أن كتابة البيان ونشره ومن ثم ردود الفعل بصدده سواء منا نحن الموقعين عليه أو من رافضيه، قد شحذت وحركت هاجسي الداخلي ذاك او تلك القدرة الكامنة في، فبدات اكتب لا لأضيف رقماً آخر الى العدد السابق لنتاجاتي التي كانت شحيحة الى ذلك التاريخ على أية حال، وانما لأجرب قدرتي وقابليتي على التجديد تحقيقا لما قلناه في البيان.

نعم.. كان هذا حالي وحال كل فرد من المجموعة الموقعة على البيان، وهو ما لم يكن غائباً عن بال الرافضين الأوائل له الذين واجهونا قبل أي شيء آخر كما قلت بسؤالهم المعقول: ولكن أين هي نتاجاتكم المقدمة على هدى الأفكار الواردة ببيانكم.. وأين هو النموذج - الحجرة الملقاة في البركة الجامدة كما تدعون؟! (وكان هذا تلمحياً ساخراً منهم الى احدى أقوى العبارات الواردة في البيان التي فحواها: «ان هذا البيان هو بمثابة حجرة تلقي في بركة جامدة» والتي كان المقصود بها الوضع الراهن آنذاك للأدب الكردي).

نعم.. لقد كان التجريب هو الملاذ، كان هو الكفيل باثبات صحة ماورد في البيان من عدمها. فكان أن انطلق الموقعون عليه ليجولوا ويصولوا في رحابه، وفي اثرهم العشرات من الشعراء والقصاصيْن والكتاب ممن كان لهم وجود سابق بهذا القدر او ذاك على الساحة الأدبية، او من الجيل الأدبي الصاعد الذي واتته الظروف الموضوعية وساعدته بشكل استثنائي بالقياس الى الأجيال السابقة على طرح انشطته الأدبية الفوارة على نطاق واسع، مما نتج منها ظهور وفرز العديد من الأصوات الجديدة التي انغمرت بغالبيتها في موجة التجريب بانسجام عفوي مع دعوة البيان الى التجديد من خلال نهضة عامة وشاملة للأدب الكردي. حتى أن التحمس للتجديد وصل بالبعض من عناصر هذا الجيل الصاعد حداً، اعتبروا حركة (روانكه) وبيانها وما ورد فيه متخلفة جداً بالقياس الى ما يجب استهدافه في هذا المجال. فمثلا أحد هؤلاء قال عنها من خلال مقابلة صحفية معه: «أنها - أي روانكه - كانت بيضة فاسدة لم ينتج عنها أي شي»ء.

والآن، اذا ماعدنا الى القصة الكردية الحديثة وتأثير حركة ؟روانكه) على اشكالها التكنيكية، يمكننا القول بان اهم خدمة قدمتها لها، كانت هي اخراجها من بركة الجمود والركود والقائها في دوامة من التجريب والبحث الدؤوب عن أشكال جديدة لها في التعبير فكراً واسلوبا وحيث انني وكما هو واضح من عنوان موضوعي، استهدف البحث في أشكال التكنيك في القصة الكردية الحديثة، فانني اكون معذورا في عدم التطرق الى الأشكال الجديدة للتعبير فكراً. ولذا لابد لي من القول قبل كل شي بان حملة التجريب تلك التي اشعلت حركة (روانكه) شرارتها قد اتخذت في ذروة عنفوانها (السنوات 1970 - 1973) المسارات التالية:

1 - التجريب عن وعي وادراك بهدف الوصول الى نتائج إيجابية، أي التعرف على الشكل التكنيكي الأجمل والافضل والأكثر قدرة على التعبير عن الموضوع المراد طرحه أو الفكرة المطلوب ايصالها الى المتلقي. وكانت هذه الفئة تتعامل مع عملية التجريب باعتدال وحذر الى حدما، باذلة جهدها الجيد في تقديم أعمال قصصية ناجحة رغم تجريبيتها. وفعلاً تعتبر الغالبية العظمى لتلك الأعمال الناجحة، من نتاجات المنتمين لهذه الفئة.

2 - التجريب الفوضوي، ومارسته فئة متطرفة كانت تتعمد عن سابق اصرار أقصى درجات الضبابية والغموض وحتى اللامعنى التام احيانا. ولقد اصبحت نتاجات هذه الفئة وبالا على جماعة (روانكه) لتحولها الى سلاح فعال بيد الرافضين لها في التصدي لها ودمغها بالهرطقة الأدبية.

3 - التجريب الكاربوني، أي تشكل فئة واسعة غير مستوعبة للقضية، وانما كان أفرادها مجرد مستنسخين لتجارب الفئتين السابقتين.

انتهاء فترة التجريب

لقد أخذت فترة التجريب تنحدر نحو الخفوت تدريجياً الى أن بدأت تتلاشى كحملة عامة وشاملة، بعدما استنفذ المساهمون فيها (بشكل عام) أقصى ماكانت لديهم من قدرة على التجريب ومن امكانية على الخلق والابداع فيه. وبذا بدأ كل منهم يستقر على الشكل او الأشكال التكنيكية التي وجد أو ظن نفسه أنه متمكن منها ويستطيع تحقيق النجاح فيها أكثر من غيرها وطبيعي انني اتكلم عن المساهمين في حملة التجريب عموما دونما اعتبار لكون هذا او ذاك منهم قد حقق النجاح فعلاً في محاولاته أم قد فشل، كما وأن نفس القول ينسحب ايضا على نتاجاتهم لما تلت فترة التجريب واستقرارهم على الأشكال الأثيرة لديهم. ذلك لأن مسألة الكشف عن النجاح او الفشل، إنما تندرج ضمن موضوع دراسة تلك النتاجات بحد ذاتها، تجريبية كانت أو غير تجريبية، في بحث مستقل، سواء لواحد منهم او لمجموعة او لهم جميعا.

وعلى اية حال فأن دراسة هذا الموضوع وبالشكل الذي أشرت اليه آنفاً، ستكون عملية شاقة وعويصة، وستحتاج الى الكثير من

الجهد والمتابعة الواسعة، مع الكثير من التأني والدقة والنظرة الثاقبة ليأتي الحكم النقدي بصددها صائباً.

●

أشكال التكنيك الحديثة في القصة الكردية 1970 ومابعدها

لقد حاولت خلال الصفحات القليلة السابقة، خلق انطباع عام لدى القاريء العزيز عن تاريخ القصة الكردية، وعن الأنعطافة التي حدثت فيها مع بدء حركة (روانكه) عام 1970 أما الآن فانني سأدخل في صلب موضوعي مباشرة، اي التعريف بالأشكال التكنيكية الحديثة التي وجدت سبيلها اليها بعد التأريخ المذكور واستقرت فيها الى جانب الشكل السردي التقليدي الذي كان سائدا في السابق، وذلك دونما أية مقدمات لانتفاء الحاجة اليها.

اولاً : المونولوج الداخلي

من المعلوم أن مذهب (تيار الوعي) في الفن القصصي مشهور بأنه رغم عدم اهماله لسلوك وتصرفات الأنسان من الخارج، لكنه يولي اهتماماً أكثر لعالمه الداخلي بالغوص في اعماقه واطلاق العنان له ليعبر دونما خوف أووجل، عن النوازع والاحاسيس والأماني التي تمور فيها والتي يموهها عادة عن العالم الخارجي مخفياً اياها في تلك الأعماق، اما لعدم انسجامها مع ذلك العالم الخارجي لأنهما متضادان أو لكونها من المحرمات او لأنها تشكل عيباً وعاراً في نظر الخارج او هي مستحيلة التحقيق.. الخ.

واذا كان هذا المذهب مهتماً بالعالم الداخلي للأنسان الى هذا الحد، فلا بد له اذن اللجوء الى استعمال نوع من التكنيك يسهل له تحقيق هذا الهدف والذي هو بلا شك تكنيك المونولوج الداخلي (أي الحوار مع النفس او محاورة الذات) وهو ما طوره واستخدمه على نطاق واسع مبدعو مذهب (تيار الوعي) ومنهم (جيمس جويس وفرجينيا ولف ووليام فوكنر).

يعرف روبرت همفري في كتابه (تيار الوعي في الرواية الحديثة)[7] المونولوج الداخلي على النحو التالي: «اذن المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها - دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي - في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للأنضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود - ص(44)».

كما ويقسم المونولوج الداخلي إلى نوعين: المباشر وغير المباشر. حول المباشر يقول: «المونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الأهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض ان هناك سامعا - نفس الصفحة».

وبموجب هذا التعريف علينا تشخيص شروط المونولوج الداخلي المباشر بما يلي:

1 - عدم وجود مستمع مايفترض استماعه لما تقوله شخصيات القصة مع انفسها وهذا يعني عدم وجود القاري ايضا.

2 - عدم حضور الكاتب، وهذا يعني بأن القاري يجب ألا يشعر اثناء القراءة بحضور الكاتب في ذات الوقت الذي يفترض فيه عدم حضور القارى نفسه ايضا.

3 - يجب ان يكون التعبير عن الداخل انسيابيا وألا تكون هناك علاقة موضوعية متينة بين أجزاء مايعبر عنه، كما ويجب ان تتعرض سلسلة الحوارات والأحاديث والأفكار الى القطع المستمر والسريع.

وعن المونولوج الداخلي غير المباشر كتب يقول «والفرق الأساسي بين هذين (التكنيكين) هو أن المونولوج غير المباشر يعطي القارىء احساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح. وهذا الفرق يعني بدوره، فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج. يضاف الى ذلك امكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وامكان تحقيق الأنسياب والأحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه - ص 49»

اي أن الكاتب هنا يتحدث بنفسه ولكن على لسان شخصية من الداخل بعد أن يغوص في اعماقها ومع انه يكشف بدقة وعن قرب نوازعها وأحاسيسها وأسرارها المخفية الا أن القارىء يشعر بحضوره هو وحضور الكاتب وينتبه ان قليلاً او كثيراً لهذا الأنتباه.

وفي الحقيقة يمكن ملاحظة وجود هذا الشكل من التكنيك بصورته البدائية، وخاصة من نوع المونولوج الداخلي غير المباشر، في المراحل السابقة لمسيرة تطور القصة الكردية. ولكنه لم يصل حد النضوج والنمو من كلتا الناحيتين النوعية والكمية الا في سنوات مابعد 1970

اذن يظهر لنا من التعريف الانف الذكر لروبرت همفري ومن شرحه له، بأن المونولوج الداخلي المباشر هو عدم وصول الكوامن

في دخيلة البطل حداً من النضج والتبلور يمكن تحويلها الى كلام معبر عنه عن طريق اللغة، أي أن تكون في مرحلة ما قبل امكان التكلم بها، والذي إن اردنا الحقيقة، انما هو مجرد محاولة عويصة وجهد عنيد يبذله الكاتب من اجل السيطرة على تلك الحالة، والا ففي واقع الحال ليست هناك اية قوة، او لنقل ليست هناك لحد الآن اية قوة تستطيع عن طريق اللغة. . عن طريق الحروف والكلمات والجمل الامساك بتلك الحالة وايصالها الى القارى كما هي. ذلك لأن المرء مهما حاول ومهما بذل من جهد، فأنه مضطر في النهاية للجوء الى اللغة، وهذا يعني انه يوصل نيابة عن الشخصية كوامنها تلك الى مرحلة من النضج والتبلور بحيث يمكن تحويلها الى كلام قابل للتعبير عنه بالكلمات وتسطيره عن طريقها على الورق ليقرأ. وواضح ان المسالة تبدأ من هنا بالعودة الى نقطة البداية، اي تظل تدور في حلقة مفرغة او تدخل طريقاً مسدوداً.

وبالنسبة للقصة الكردية استطيع القول: باننا مع نضج ونمو قدراتنا في استعمال هذا الشكل من التكنيك وتطوره الكبير بالقياس الى السابق. لازلنا دون المستوى المطلوب مقارنة بما حققه فيه الكتاب الاوروبيون، وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر الذي هو النوع الأكثر صعوبة والذي يجب ان تتوفر فيمن يستخدمه الموهبة الأصيلة والكفاءة والقدرة على الخلق والابداع، غير انني استطيع القول ايضا باننا اكثر حظاً في النجاح كما ونوعاً في المونولوج غير المباشر حيث خطونا فيه خطوات افضل. فعلى سبيل المثال: قاصنا الشاب الراحل لطيف حامد في قصته (فصل من حكاية الشحاذ المجهول)[8] هكذا يبدأ بها: «كانت الحكاية التي شحنت بها جدتي عقلي، تمتص كالعلق باقة من النور من احساسي. .».

وطاهر صالح سعيد في قصته (عندما لايفهم احدنا الآخر)[9] يقول «اتحقد علي؟! هل هذا صحيح؟!. . ان كان الأمر كذلك، فلماذا لايقر لها قرار ان لم ترسل في طلبي عدة مرات يوميا. . ؟!» وعبدالله سراج في (الغذاء)[10] «تفحصت ملابسه مع أن لون بنطاله لم يكن نفس لون سترته، غير انني لم أجد اي تنافر بينهما. .». . وكاكه مه م بوتاني في (ظل أمام خندق الموت)[11] يقول «داخل تابوت اجد نفسي أشاهد جثتي في قفص كبير مصنوع من الزجاج. القفص محاط باناس أغبياء. .» وصلاح شوان في (متمرد عن القافلة التائهة)[12] هكذا يبدأ «كنت أخطو وفكري شارد ليلة أمس شربت اكثر مما يجب وفجأة التفت يمنة ويسرة. .)) وصدر الدين عارف في (جولة)[13] هكذا يبدأ ايضا «جسمي كان قد ثقل قليلا وفكري اصابه الشلل وأحد افراد الشرطة كان جالسا ها هناك فوق احد الصناديق. .»

في كل هذه النماذج يتحدث بطل القصة مع نفسه ولنفسه، اي ليس هناك اي مستمع ليتحدث له، ولذا يمكن القول بأن التكنيك المستخدم فيها هو المونولوج الداخلي. ولكننا اثناء قراءتنا لها نكون على علم مع كل سطر، نقرؤها بحضور الكاتب وبأنه خالق البطل فيها وانه هو الذي ينطقه ليحكي لنا ماوقعت له من احداث، او حتى اذا تغافلنا عن حضور الكاتب، فاننا سنظل على علم بان البطل رغم تحدثه مع نفسه ولنفسه، الا انه في واقع الحال يقصد ايصال تلك المعلومات الينا نحن، ثم عندما نمعن النظر في كيفية ذلك الايصال، نرى انها منتظمة الصياغة والحبكة ومعقولة ومنطقية، كما وأن الأحداث يجري التحدث عنها بوعي وادراك، اي أن البطل يعي مايقوله.

هذا هو النوع الأكثر تداولا للمونولوج غير المباشر في قصص مابعد (1970) ولكن الى جانبه هناك نوعان آخران يستخدمان بكثرة. الأول عبارة عن خليط من محاورة البطل لنفسه مع تعليقات من قبل الكاتب كالوصف والتفسير وابداء الرأي، كما في قصة (الوقوف على رجل واحدة)[14] لمحمد رشيد فتاح التي تأتي بدايتها على شكل مونولوج داخلي للبطل، ثم يبد القاص اعتباراً من وسطها بسردا لبقية.

او في قصة (من قاموس رغبات هذه المدينة)[15] لرؤوف بيكه رد التي هي من نفس النمط. او في قصة (آهات فتاة راشدة)[16] لرؤوف حسن التي يتناوب فيها البطل والكاتب التحدث، تارة يتحدث البطل مع نفسه وأخرى يبدي الكاتب تعليقاته.

اما في النوع الثاني، فان القاص يغوص في اعماق بطله ليتحدث نيابة عنه بصفته على علم بكل مكنوناته، وليظهر الى الملأ نوازعه وعواطفه وأمانيه وجميع أسراره المخفية. والمثل لهذه الشخصية هو بطل قصة (معاناة انسان هائم وراء النبأ الاخير لهذا العصر المتشابك)[17] لحسين عارف حيث يعبر عن حلم يقظة له في مقطع (الحلم مثلا في القصة على الشكل التالي «انحدر ساقطا في اعماق هاوية لاقرار لها، ظل يسقط ويسقط دون الوصول الى قاع ما ثم اجتذب الى الأعلى. نحو سماء لانهائية. ظل يجتذب ويجتذب دون الوصول الى سقف ما. مرة وأخرى وثالثة سقط نحو الأسفل واجتذب الى الأعلى. داخله الضجر والسأم.

أحس أنه يتعرض للسخرية، نظر الى الأسفل شاهد ملايينا من صفوف اسنان صدئة تكشر بوجهه. رفع بصره الى الأعلى. وجد ملايينا من الألسن السوداء تصوب اليه بفحيحها غضب.. انتصب واقفاً.. الخ» او لدى احمد محمد اسماعيل في قصته (لوحة سريالية)[18] **الذي يتحدث فيها عن بعض لحظات ما بين الوعي والأغماء لبطله ويقول «ركز نظره على المرآة الصغيرة المعلقة امام** السائق، كانت قد امتلات بعشرات الشقوق الدقيقة، وكان وجه السائق الملطخ بالدماء يشكل لوحة سريالية تعكر مزاجه تدريجيا، ضباب قاتم وضع ستاراً امام عينيه، لم يعد يعي مايجرى داخل الضباب، شاهد عدداً من الأشباح تقف بجانبه، البعض من القدرة الذي كان لايزال باقيا في عقله، لم يكن يستطيع تشخيص الزمان والمكان له.. الخ».

هذا بالنسبة للمونولوج الداخلي غير المباشر أما في المباشر فاننا على العكس منه، لانشعر بتاتا اثناء قراءتنا للقصة بحضور الكاتب أو المستمع اوحتى بحضورنا نحن ايضا، بل اننا نكون في حالة من القناعة التامة بان البطل انما يتحدث لنفسه فقط ولاأحد يدفعه الى التحدث، كما ولايهمه ان كنا نحن نستمع اليه ليوصل الينا الأشياء التي يقولها. وهذا يعني ان المسألة تعود لتتعلق بالجهد العنيد المبذول من قبل الكاتب الذي مع انك تعلم مسبقا بانك ستقرأ شيئاً يكون من صنعه هو، الا أنه يضعك على الفور في حالة من الأنسجام الكلي مع البطل، ويجعلك تتحد معه الى درجة تعتبر نفسك وكأنك انت الذي تتكلم محدثاً ذاتك، وذلك لسبب بسيط، وهو انك كأي انسان آخر قد مررت بتلك الحالة لعشرات بل ولمئات المرات.

وكمثل على ذلك قصة (اصفر، احمر، اخضر، ازرق) للطيف حامد الذي هكذا يبدؤها «كانت الحديقة مزينة، ارتبكت قليلا، اخرجت البطاقة. مائدة - الكفاح - توجهت نحوها. جلست أجلت بنظري فيما حوالي. خجلت. وددت لولم أحضر. على المرء قبل مجيئه الى مثل هذه الأمكنة أن يرتب نفسه.. الخ»

لاشك أن البدء بالقصة على هذا النمط لايتفق تماماً مع المونولوج الداخلي المباشر ذلك لان البطل عندما يقول «كانت الحديقة مزينة ارتبكت قليلاً اخرجت البطاقة.. الخ»، فان حركاته هذه تعتبر افعالا خارجية وليست حوارا داخليا، لكن المونولوج الداخلي المباشر الحقيقي يبدأ بعد ذلك اي عندما يجلس على المائدة، ويبدو في الظاهر ان فتاة تأتي وتجلس معه ويبدأ بالحديث معها، في حين ليس الأمر في واقع الحال على هذه الشاكلة، اي ان حضور الفتاة حضور وهمي اوخيالي، بالأضافة الى انه ذوبعد رمزي أيضاً اذن فالبطل انما هوجالس لوحده ويحادث نفسه في نفس الوقت الذي يعي مايجري في الحفلة، ويتحدث عنها لنفسه ايضا. عن طريق المونولوج الداخلي. وبمعنى أوضح، ان البطل رغم وجوده داخل حفلة وجلوسه على احدى الموائد واستماعه ورؤيته لما يجري وتحدثه به مع نفسه، فهولايهمه قطعا وجود اي احد يحتمل اويفترض ايصال هذه المعلومات اليه، كما ولاحضور للكاتب والقارىء ايضاً.

او الدكتور كاوس قفطان في قصته (في غرفة بلا جدران)[20] رغم استخدامه شكل الحوار المسرحي الصرف فيها، الا انه يشطر البطل شطرين محولا كل منهما الى شخصية تختلف عن الاخرى، واحداهما تحاور الاخرى اي مثلما اتى لطيف حامد بفتاة وهمية ليحاورها البطل يأتي هو الاخر بصورة لبطله ويصفها امامه ليحادثها غير ان الفارق بين الأثنتين هو ان الفتاة لدى الاول صامتة وأن الصورة لدى الثاني تتكلم وتحاور.

وكنموذج لهذا النوع من المونولوج الداخلي أيضاً، يمكن الاشارة الى قصة (تداخلات الأشياء)[21] لحسين عارف. ففيها يأتي حديث البطل بضمير المتكلم وبصيغة المضارع المستمر، حيث ينساب حديثه بطريقة تيار الوعي دفعة واحدة ودونما أي توقف وباقصى سرعة انسيابية ممكنة ليعبر عن فيض احاسيسه ومشاعره ومايجول في اعماقه من الأفكار ومواضيع متعددة ومختلفة ومتباعدة بعضها عن بعض في الزمان والمكان بهدف تمكين نفسه من رؤية صورها مجسمة أمام ناظريه، وذلك دون ان يعنيه وجود أحد ما يكون على علم بذلك، أوأن يقصد ايصال تلك المعلومات الى أي أحد.

ثانيا: المونتاج السينمائي

لاشك أن عملية المونتاج تشكل بالأساس ركناً مهماً من أركان الفن السينمائي وأنه من مبتكراته لكن الاتجاهات الجديدة في الفن القصصي، وخاصة اتجاه (تيار الوعي)، قد استفادت منه واستخدمته على نطاق واسع وخلاق، يقول روبرت همفري في تعريفه له «ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي الى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار او تداعيها وذلك كالتوالي السريع للصور، اووضع صورة فوق صورة او احاطة صور مركزية بصور اخرى تنتمي اليها ص 72» ثم يقول «وقد أشار داتشيز الى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها ان يظل ثابتا في المكان على حين

يتحرك وعيه في الزمان ونتيجة ذلك هو المونتاج الزمني، اي وضع صور او افكار من زمن معين على صور أو افكار من زمن آخر، والطريقة الاخرى - بالطبع - ان يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، والامر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني ص 72 - 73» كما ويسمى بـ (عين الكاميرا) ايضا، لأنها تقدم مجموعة من المشاهد دفعة واحدة في وقت واحد.

من الممكن مشاهدة بريق لهذا الشكل من التكنيك ايضا وبصورته البدائية في هذه القصة اوتلك من نتاجات ما قبل 1970، لكننا نجد له حضورا جيدا وعلى نطاق واسع في العديد من النماذج لنتاجات الفترة اللاحقة على ذلك التاريخ، وهذه المسألة لها صلة مباشرة بالشكل التقريري الذي كان سائدا قبل ذلك، فعندما يكون هذا الشكل سائدا في الفن القصصي لايمكن لمثل ذلك التكنيك ايجاد موطىء قدم راسخ له لوقوف أحدهما على الضد من الآخر تماما، ففي حين يتم عرض الأحداث لدى الشكل الأول بصورة متسلسلة وحلقة اثر حلقة، وكذلك الشخصيات يصار الى تحريكهم وفق ترتيب منتظم، اي أن البداية والقمة والنهاية والعقدة ايضا ضمن اطار تلك الأركان الثلاثة، يخطط لها وفق نظام محكم معين، كما وأن الوصف الدقيق المفصل حد التطويل والاسهاب المملين يصبحان خميرة لاغنى عنهما في القصة، يصبح تقطيع الحلقات بعضها عن بعض لدى الشكل الثاني واعادة ترتيبها بنسق مغاير والتقاط صور ومشاهد متفرقة وتجميعها حول صورة او مشهد رئيسي يمكن النظر اليه من العديد من الزوايا، وكذلك تصوير الشخصيات في أماكن وازمان مختلفة وتشبيك ذلك يصبح السمة الأساسية لهذا الشكل من التكنيك الذي وان كان يعني في الظاهر نوعا من التعقيد والفوضى، الا أنه في الحقيقة يتوافق مع الوجه الحقيقي للحياة ذاتها وبكامل ابعادها، وبذا يكون هذا الشكل الفني قد قربنا اكثر ومكننا على وجه افضل من التعبير عن ديناميكية ذلك الواقع اليومي المعاش الذي يستميت الشكل التقريري في الركض وراءه بهدف الأمساك به دون جدوى، اي اننا نستطيع القول: اذا كان الشكل السردي حالة من الأنحباس على هامش الواقع الحي للحياة والعجز عن اللحاق بركبه المتحرك بتسارع هائل، فان شكل المونتاج السينمائي يفسح المجال واسعا للأنغمار في خضم ذلك الواقع والظفر بامساك أكبر عدد ممكن من اسراره.

فلو دققنا النظر في أي حدث حياتي يومي من اكثر الاحداث بساطة الى اكثرها تعقيدا، لوجدناه اكثر تشابكا واشد صعوبة من امكان التعبير عنه وعن جميع جوانبه بمجرد القول: هكذا بدأ وهكذا جرى وانتهى، ذلك لاننا عندما نستقصى عن جذوره ونتحرى في العمق منه عن كافة تشعباته، سنرى له العديد من الوجوه والتراكيب والتي بامكان القاص السيطرة عليها عن طريق تكنيك المونتاج السينمائي بصورة أفضل بكثير من السرد التقليدي. نعم.. باستطاعة القاص تصوير أي مشهد حياتي باقصى ما فيه من الحيوية والكشف عن اكبر قدر من اسراره، ومن ثم تصويره للقارى ممزوجا بوجهات نظره ومنطلقه الفكري ومفهومه الخاص حوله وفق قدراته في الخلق والابداع، ليمنحه (القارىء) في النهاية معلومات جديدة ذات نفع له مما لم يكن قد تعرف عليها من قبل، او تذكيره بمعلومات كانت خامدة لديه على الاقل.

وكمثل على استخدام هذا الشكل من التكنيك نشير الى قصة (نقطة سوداء فوق الشارع العام)[22] لمحمد فريق حسن التي رغم أن الزمن فيها هوبصيغة المضارع المستمر، الا انه وعن طريق تيار الوعي للبطل يحتوي العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل، اي ان الزمن يجري قطعه من الحاضر الى الماضي ثم العودة الى الحاضر والذهاب الى المستقبل ثم الى الحاضر مرة اخرى.. وهكذا. وهذا هو المونتاج الزماني كما سبق وأن اشرنا اليه.

ان هذا التغيير في الزمن بمساعدة المونولوج الداخلي، يعتبر النوع الأكثر شيوعاً لهذا الشكل التكنيكي في قصصنا، ففي غالبية نماذجه، ولأن البطل يتحدث بالمونولوج الداخلي، نجده ثابتا في مكان ما في حين يتحرك وعيه في الزمان، فمثلا في نفس قصة (لوحة سريالية) لاحمد محمد اسماعيل نرى البطل راقداً في المستشفى (المكان) بينما وعيه في انتقال مستمر بين الحاضر والماضي وخاصة لحظات وقوع حادث الاصطدام

أو في قصة (وللصمت لسان)[23] لعبدالله السراج هكذا تبدأ: «مضى على (جوامير) يومان وهو رابض أمام باب المستشفى وهذا قد ذكره بأيام وقوفه في ميدان العمال.. الخ» اي أن جوامير وهو واقف أمام باب المستشفى، يعود بذاكرته الى أيام كان يقف فيها في الميدان الذي عمال البناء يتجمهرون فيه طلباً للعمل، ثم الى قريته التي انتقل منها الى المدينة، ثم الى الغرفة التي يسكنها.. والخ» فيتم من خلال هذه الجولة عبر الزمن ايضاح أحداث القصة لتعود وتنتهي من حيث بدأت.

والى جانب هذا النوع، هناك نوع آخر شائع ايضا وهولجوء

القاص نفسه (لابطل القصة) الى تقطيع سلسلة الأحداث، ليصار الى دمج الأجزاء المقطعة كرة أخرى وبطريقة فنية، بعد أن يلقي منها جانبا مايراها غير ذات قيمة، أويغير من زوايا عرضها ليجعل من هذا رئيسيا ومن ذاك ثانويا، أو يتوقف عند هذا أو ذاك منها ويمر على البقية مرور الكرام. . الخ. وواضح ان كل ذلك يجري في ذهن القاص اثناء عملية الكتابة وليس بعدها كما قد يبدو من الشرح الذي قدمته هنا. والذي يجلب النظر في المظهر الكتابي لهذا النوع، هو تسمية مقاطع القصة او بالاحرى مقاطع الحدث الى جانب العنوان الرئيسي والتي هي في الواقع محاولة من قبل القاص لتجديد سيطرته على مسار سلسلة الاحداث والتشعبات التي اوقعها فيها، اي ضمان نجاح عملية المونتاج التي يقوم بها.

ان النماذج لهذا النوع كثيرة، ونكتفي بالأشارة فقط الى البعض منها مثل: **(الخيال العقيم لأهريمن)**[24] **لسلام منمي، و (ثلاثة دهالين)**[25] **لرؤوف حسن، و (كان هناك شخص اسمه بارام)**[26] **لعبدالله السراج، و (ثلاثة مواقف في روح واحدة)**[27] **لطاهر صالح سعيد، و (ذرية قانون التراب والمخيض)**[28] **لحسين عارف.**

قانون التراب والمخيض)[28] لحسين عارف.

أن السر الأكبر في المجال الواسع امام شكل المونتاج في الفن القصصي، يكمن في قدرته على تصوير الحياة للقاري بكل سعتها وامتلائها واحتوائها على كل غريب وعجيب من الأحداث والمواضيع وشتى انواع المعاناة وكل اشكال التعقيدات كما بامكانه عرض كل ذلك امام انظاره بالطريقة التي يمكنها استنهاضه وتحريضه ودفعه لاتخاذ موقف معين تجاهها، ليتصرف على هداه ويعمل من اجله.

ثالثاً: الأسلوب البرقي في الصياغة

ان احدى سلبيات الأسلوب السردي هي الأسهاب او التطويل، أي ملء صفحة أو اثنتين حول شيء ما يكون باستطاعة القاص المقتدر في مجال التكنيك الحديث التعبير الكامل عنه من خلال جمل معدودات، وهذا مايسمى بالأسلوب البرقي في الصياغة، فالمقصود به اذن التعبير عن اوسع واكبر قدر من المعاني باقل عدد من الجمل والعبارات، وهذا بدوره له علاقة مباشرة بمدى قابلية الكاتب في السيطرة على اللغة وتطويعها باعتبارها أداته الفعالة في التعبير.

ولكن لنتساءل: من أين تأتيه تلك القابلية في السيطرة والتطويع؟! بهذا الصدد اقول: صحيح أن المران والممارسة الكثيرة للكتابة والمتابعة الدائمة، تصقل مقدرة الكاتب وتحقق له تلك السيطرة على اللغة التي يمكن أن تبعد حتى القاص الذي ينتهج الأسلوب السردي في الكتابة، من سلبية الأسهاب والتطويل، لكن القاص الذي يستخدم الأسلوب البرقي في الصياغة تأتيه تلك السيطرة على الأغلب من استخدامه الأشكال الحديثة للتنكيك في الكتابة، وخاصة شكل المونولوج الداخلي والمونتاج السينمائي اللذين يفرضان السرعة في الايصال والتكثيف والأيجاز التام على اللغة. فمن الوضح أن المرء عندما **يحادث نفسه (وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر) لايكون** مجبراً على نفسه عضلة لسانه لكي يحول بنتيجتها الكلمات والجمل الى اصوات معبرة للمعاني التي يقصدها، مما يقصر الطريق له بلاشك ويهيء له السرعة في التعبير لذات نفسه. في حين على القاص تحقيق ذلك على الورق مما يجعله في النهاية مضطراً للجوء الى تحريك عضلة لسانه والتعبير عن الكلمات والجمل بطريق الأصوات.

ولكن الى ماذا يؤدي كل ذلك الجهد المبذول الخارق للعادة في التعبير الأعتيادي؟! لاشك أنه يؤدي الى خلق ذلك الأسلوب البرقي في الصياغة. أي أن القاص وان لم يستطع تحقيق الهدف المستحيل الذي تمناه، لكنه استطاع الاقتراب منه على الاقل باسلوبه البرقي.

ان ماقلته بخصوص المونولوج الداخلي، يصح قوله بالنسبة للمونتاج ايضا، وخاصة في حالة (عين الكاميرا) التي هي عبارة عن تقديم مجموعة من المشاهد في أماكن متفرقة دفعة واحدة وفي **وقت واحد والمقصود هنا تقديمها عن طريق اللغة في أقل عدد ممكن من العبارات أو الاسطر، أي ان تكون هذه العبارات والأسطر** مشحونة الى اقصى مداها بالغنى والكثافة والعمق في المعاني.

ومع أن هذا الأسلوب البرقي في الصياغة قد اتبع بهذا القدر او ذاك في نتاجات الكتاب الذين استخدموا تكنيك المونولوج او المونتاج السينمائي، الا أن النجاح المتحقق ليس على مستوى واحد فيها جميعا. وهو مايدفعني الى القول بان مستوى النجاح هذا يتعلق بمستوى النجاح المتحقق في الشكلين الآخرين ذاتهما.

واذا ماأردنا ايراد النماذج لهذا الشكل، فان من السهل علينا تشخيص العديد منها بالنظر لكثرة نتاجات كتابنا التي هي من هذا النوع، وأيضا لعدم وجود اية صعوبة في هذا التشخيص. ولكنني اكتفي بتقديم اربعة مقاطع قصيرة لأربعة نماذج فقط.

فمن قصة (1 + 1 = 1)[29] لرؤوف بيكه رد: «جلست جنب طفلها. كانت تفكر بعلبة حليب وملابس اطفال مزركشة مدت يديها الى ساقيه النحيلتين. صدمت خياشيمها رائحة منفرة، اجالت ببصرها في الغرفة مجدداً... الخ».

ومن قصة (غرفتان حمراوان)[30] لصلاح شوان: «تصاعدت من الشيء فرقعة. بدأ الضجيج يتعالى مجدداً. امتطينا الشيء مثلما نزلنا منه. لم تكن العجلات لتبدولناظري. غير أن الدكاكين عندما بدأت تتراجع الى الخلف، علمت أنها تدور. ووجه المرأة بدأ يدور معها، نظرت الى ساعتي. كانت كالسابق تدور.. الخ».

أومن قصة (أصفر، أحمر، أخضر، أزرق) للطيف حامد، نفس المقطع السابق منها الذي اوردناه في مكان آخر من هذا الموضوع.

أومن قصة (معاناة رجل...) لحسين عارف: «.. في البداية لفه الصمت ثم انشرح. وفجأة جاءته وخزة في الكبد، فانتفض وتشنج. غزاه الأنفعال والحزن وداهمه الألم. صمت على حزنه وألمه كرة اخرى، صديق له وضع يده على كتفه. انتفض ايضا صديقة إستغرب منه، تساءل.. الخ)).

رابعا: اللجوء الى الرمز

أن الحديث عن مثل هذا الشكل من التكنيك الذي ظهر بغزارة في قصص اعوام مابعد 1970، حديث شيق ودسم حيث ينطبق عليه بحق المثل الكردي القائل: عجين يتطلب وفرة من الماء! لماذا ولم وكيف ظهر، وماهي اسبابه، وماذا كان يبغي وينشد.. الخ، انها اسئلة كثيرة ومعقدة والاجابة عليها ليست هينة، بسبب تعلقها بمسائل أخرى ليس من شأننا الخوض في تفاصيلها هنا. ولكن لابد من حلول ذلك اليوم الذي تكون هذه المسائل فيه قد دخلت في ذمة التأريخ، وتكون الأجابة على الاسئلة المتعلقة بها قد أصبحت من صلب عمل مؤرخي الادب.

أما بالنسبة لبحثنا هذا فيكفي ان اشير: بقدر ماكان اللجوء الى الرمز كشكل تكنيكي مورس على نطاق واسع، نتيجة لموجة التجريب من أجل التعرف على اساليب حديثة في التكنيك، فانه كان في الوقت ذاته ملاذاً للتعبير بواسطته عن وجهات نظر فكرية وسياسية خاصة لمن لاذوا به. أو الاصح أن نقول: ان محاولة الترويج لوجهات النظر الفكرية والسياسية تلك والتمرد على غيرها اورفض غيرها، هي التي شجعت القصاصين على الاهتداء اليه أولاً على ممارسته على نطاق واسع ثانيا. ولقد كان لكل من الظروف الموضوعية العامة والظروف الذاتية الخاصة للقاص دورها من هذه الناحية. علما بأن الكثيرين ممن لجأوا الى الأسلوب الرمزي هذا، كانوا اما ملتزمين بهذه الجهة السياسية او تلك، اوكانوا على الأقل يميلون كأفراد الى هذه الأيدولوجية او تلك. وطبيعي أنها ظاهرة تسترعي الأنتباه وتستوجب الدراسة الدقيقة عندما يحين اوانها.

وعلى اية حال فان هذا اللجوء المكثف الى الرمز قد تجسد في ثلاثة محاور رئيسة، أو بالاحرى في ثلاثة طرق متباينة هي:

1 ـ الرمز الأسطوري

كيف؟.. لاتحدث عنه.. ولكن رجائي أن تتبعوا مسلسل المشاهد الذي سأعرضه، وليكن حضور المشاهد في اعينكم كحضورها لدى من يكون في نوم مزعج او نوم غير اعتيادي، هانحن نتحرك ونسير. هانحن نصل امام باب مدينة مسورة الباب هائل الضخامة. يقف عنده حارسان. كل عضلة من عضلات سواعدهما تلوح وكأنها فوهة مدفع. عيونهم تنانير تطلق حمماً من النيران، اذن علينا التزام الحيطة والحذر ازاءهما ولكن كلا!.. فها هما يفتحان لنا الباب على مصراعيه. وندخل ونجد أن المدينة وسكانها اكثر غرابة من السور والباب والحارسين، نرى رجالا لهم يد واحدة وعشرة أرجل. وآخرين برجل واحدة وعشر أيادي، لاشيء طبيعي في هذه المدينة، العظام موضوعة أمام المواشي كعلف، والكلب يجتر التبن بدل لحس العظم نعم.. هكذا حال المدينة وبمقدوركم اضافة اي مشهد غريب وعجيب آخر يخطر ببالكم الى ماذكرناه نحن، الى ان يحين موعد احساسنا باقتراب مصدر خوف ورعب كبيرين منا. وفي الواقع فاننا لن نرى ماهية ذلك المصدر ابدا، الا اننا نظل نحس به مع احساسنا بالخلاص الاكيد منه ايضا. ومن هنا يتدفق الغضب والاحتجاج من اعماق وعينا تجاه هذه المدينة الأسطورية المرعبة، فتجد رغبة تحطيمها وابعادها عن الحياة الانسانية مكانا لها في قلوبنا.. واذا نأتي على قراءة السطر الأخير للقصة، فأن الرغبة الساكنة في قلوبنا سرعان ماتنتقل الى رؤوسنا وافكارنا وتشرع في تدقيق وتمحيص ماشاهدته ابا لأحرى ماقرأته عيوننا. وبهذا تكون الرموز الصغيرة ومن ثم الرمز الاسطوري الكبير قد ادى دوره وفاعليته في التأثير علينا.

لقد لاحظت بأن قسما كبيراً من قصصنا ذات الأسلوب الرمزي الأسطوري يدور حول هذه المدينة الاسطورية، ولكن دون ان يكون المفهوم حولها او القصد الرمزي منها واحدا لدى الجميع،

مع أن الجميع يلتقون في خطوطها العامة. فمثلا لدى عبدالله السراج في قصته (المجتمع الحديدي)[31] كل شيء في المدينة بما فيها الناس من الحديد والفولاذ، فهويقول «لقد كان المنظر جذابا. رجل احمر يتبعه طفل اخضر. رجل ملون تتقدمه امرأة متأكسدة. ورايت الكثيرين يفتقدون يداً أو قدما، أو أن خصية لهم اكبرحجما بكثير من الثانية. أو أحدهم كان بدون رجل بحيث استعان بانبوبة كبديلها. . الخ.»

أو حسين عارف في قصته (المادة الثانية من قانون التراب والمخيض)[32] يقول: «في الليلة السابعة في النهار السابع. . . هبت عاصفة سوداء على المدينة فقذفت عليها سبعة الآف أسد وسبعة الآف نمر وسبعة الآف ذئب. وكانت ابواب المنازل تفتح لها على مصاريعها تلقائياً. . . الخ»

أو لدى محمد مولود ـ مه م ـ في قصته (القبة)[33]، ورؤوف بيكه رد في (رحالة مدينة العبيد)[34] ورؤوف حسن في (عذاب القبر في نفق ـ بابا ـ)[35] ولطيف حامد في (قسم من اسطورة المتسول المجهول)[36] فان الحديث يجري دائما عن تلك المدينة الاسطورية ولكن كل حسب اسلوبه في الكتابة اولا وحسب رمزه الرئيسي الخاص به ثانيا.

أما في نماذج اخرى كقصة (صلد اله الشر في جرح الشجرة)[37] لكاكه مه م بوتاني، و(مخاض مشهد)[38] لعبدالله ئاكرين، فان اله الشر واله الخير يغدو ان دلالتين رمزيتين بدلاً من المدينة الأسطورية. كما وفي قصص اخرى نصادف العشرات من الدلالات الرمزية هي اما من نسيج خيال الكاتب اي من مبتكراته، او لها اصول تأريخية بين الناس سواء كانت حقيقة او اسطورية.

اذن فأن اهمية اللجوء الى هذا النوع من الرمز، بقدر ماتكمن في تعبيره عن مغزى او هدف خاص يقصده الكاتب، تكمن في اشاعته ايضا جواً من الغنى في المعاني والمعلومات في القصة ذاتها. فعلى سبيل المثال عند تضمين الكاتب قصته لواحد او اكثر لمثل هذه الرموز (اله الشر، اله الخير، كاوه، ضحاك. . الخ)، فانه يثير لدى القارىء سيلاً من المعارف والمعلومات المتكونة عنده في وقت سابق على قراءته للقصة حول هذه الرموز، بحيث لايبقى عليه سوى أن يربطها بالمعلومات الجديدة المطروحة من قبل الكاتب ضمن القصة، ومن ثم التعرف على المغزى الأساسي لها والذي بامكان القارىء الواعي والذكي فهمه بسهولة. وانذاك يغدو السيل سيلين فيختلفان ويصبان في بحر معلوماته حول الحياة واسرارها.

هذا بالنسبة للرموز ذات الجذور التاريخية، أما في حالة ابتكارها من قبل الكاتب، فانها ستسبب الصعوبة في الفهم لدى القارىء من جهة، وتستوجب كفاءة ومهارة اكثر واعمق لدى الكاتب من جهة أخرى، فهناكما في حالة المدينة الأسطورية، يتلقى القارى فيضاً من المعلومات في وضعها الراهن فقط دون اي حضور للتأريخ ليمده بالمساعدة على الفهم، ذلك لان الرموز من نسج خيال الكاتب نفسه.

2 ـ الرمز الضبابي

وفيه تتحرك شخوص القصص مثل الاشباح، وقل الشي ذاته عن الأحداث التي تبدو وكأنها تدور داخل ضباب كثيف او في الظلام. ومع ذلك فان الشخوص والاحداث تلك تعبر عن دلالات رمزية في مجمل مواقفها وكيفية تسلسلها، لتظهر بكليتها الهدف الرئيسي للكاتب من قصته.

فمثلا عند محمد رشيد فتاح في قصته (استراحة في مرحلة تفتح الجنبذة)[39] نحس بان الجدة هي العمود الفقري في القصة، وهي التي تتحدث وتحرك الاحداث كلها. وفي النهاية نعلم ان الجدة هذه ليست انسانا من لحم ودم وعظم، وانما هي التاريخ الذي صار ينطق ويتحدث عن نفسه، ليصبح بالنتيجة دلالة رمزية لقصد معين.

أو سلام منمى في قصته (خيال اله الشر العقيم)[40] حيث يرينا شخصية نفهم من تصرفاتها بانها اله الشر من دون اطلاق اسم معين عليه كأن يكون فلانا ابن فلتان، انما هو ظل اي اله للشر يتحرك في الحياة.

أو محمد مولود في (البداية والنهاية)[41] الذي يسمي بنفسه شخصية قصته الرئيسية بـ (الشبح) ناسجاً حوله عدداً من الرموز مثل: (العملاق، العاصفة البركان، الجبل، الشمس، القمر) وغيرها من الرموز التي لكل منها دلالته الخاصة في تعامله مع الشبح وله مغزاه.

أو رؤوف بيكه رد في (الفارس)[42] الذي نجد لديه: (الفارس، والحصان، الصقر، الملك، الجندي، الجار، الشبكة، حبات السبحة) كلها رموز ثانوية تشكل بتسلسلها وتماسها بعضها مع بعض وتحركاتها، رمزاً اساسياً عن مسألة معروفة ومعلومة.

أو جهان عمر في (مقبرة الأحياء)[43] حيث الرمز الرئيسي مركز على المسألة ذاتها، فالمسرح والمشاهدون وممثلو المجلس

والمقبرة ومسؤولها، هم مفاتيح الوصول اليها، اعلان عن هدف ومقصد الكاتب.

وعلى اية حال فأن هذا النوع من اللجوء الى الرمز اكثرغراقا في الضبابية والغموض من اللون الاول واصعب على الفهم بالنسبة للقارى منه، ذلك لأن على القارى هنا ان ينتقي حسب ظنه وطريقة فهمه الخاصة، مفتاحا من بين كومة من المفاتيح ليفتح به باب الرمز الرئيسي ويقف على قصد الكاتب.

3 الرمز الواقعي

في الحقيقة يعتبر هذا النوع من الرمز اكثر شيوعا من النوعين الآخرين واكثر استخداما من قبل الكتاب، لأنه اسهل قيداً من الناحية الفنية، اضافة الى أن استيعابه يجري بيسر وبدون تعقيد قياساً الى النوعين السابقين. فالقصة من حيث مظهرها الخارجي هنا تقرأ كأنها قصة واقعية اعتيادية سواء بشخوصها او باحداثها ووقائعها، فهذه الشخوص والاحداث تتصرف وتتوالى كما هو مألوف في الحياة اليومية، غير أنها على الصعيد الداخلي اوماهو مبطن في طياتها، تصبح رموزاً معينة تشكل بمجموعها الهدف المتوخى لدى الكاتب.

ومع ذلك فلوحدث اشكال لدى القارى في فهمها - وهذا مجرد افتراض فأنه في هذه الحالة انما يطالع قصة واقعية اعتيادية، رغم انها تبدو في نظره في معظم الحالات قصة سطحية وساذجة لفقدانها عناصر الخلق والابداع. وهذا نابع بطبيعة الحال من خلفيتها الرمزية، وذلك بسبب تركيز الكاتب جل اهتمامه لهذه الناحية.

عديدون هم اولئك الذين جربوا مواهبهم في هذا المجال، وهناك ثمة تباين من حيث مستوى ابداعهم وتفوقهم فيه، فمنهم من عالج هذا النوع من الرمز في قصصه معالجة فنان مقتدر، في حين لم يستطع الآخرون تحقيق هذا المستوى من النجاح ولذا اكرر مرة أخرى بانني عند اختياري للنماذج هنا، لم أكن في معرض الحكم النقدي عليها بالنجاح او الفشل، وإنما اخترتها لمجرد كونها تندرج ضمن النتاجات التي استخدم فيها هذا النوع من الرمز. اضافة الى سهولة معرفتي - ان لم اكن مخطئا - لمفاتيح رموزها.

ففي قصة (الرجل الصالح) (44) لمحمد رشيد فتاح، تصبح القطة والرجل الصالح والجبل والفارة مفاتيحا لرموزها. وفي قصة (هياس) (45) لأحمد محمد اسماعيل هتاف الاولاد وانواع العابهم. وفي قصة (حكاية نسيت بدايتها) (46) لمحمد موكري، المسرح والممثلون والرواد الاربعة. وفي قصة (ثلاث صور ومسافر منهك) (47) لمصطفى صالح كريم، كيلاس وبرشنك وبادكار. وفي قصة (اغاني المتشرد المتمرد) (48) لكاكه مه م بوتاني، المتمرد ومقابله والقرية وسكانها.

وفي كل الاحوال فأن اللجوء الى الرمز بانواعه الثلاثة قد فرضته بدرجة رئيسية ظروف موضوعية، مع عدم التقليل من دور العوامل الذاتية التي ساعدت في دفع الكتاب نحو البحث عن الجديد في التكنيك للقصة الكردية وشجعتهم على طرق باب التجريب لهذا الغرض الذي فتح امامهم افاقا واسعة لشحذ قدراتهم وقابلياتهم باتجاه الخلق والابداع على صعيدا اشكال التكنيك، مما جعل بالنتيجة افق المعرفة القصة في ميدان فن كتابة في الادب الكردي اكثر اتساعا.

ملاحظات لابد منها

1 - المادة الأساسية لهذا الموضوع مأخوذة من دراسة نشرت لي باللغة الكردية في مجلة (المثقف الجديد/ العدد 63 / 1977) بعنوان (اشكال التكنيك في قصص سنوات مابعد 1970).

وكانت في الحقيقة نص محاضرة كنت قد ألقيتها قبل ذلك بفترة وجيزة في مدينة أربيل بدعوة من جمعية الفنون الجميلة/فرع أربيل.

2 - لم أضف شيئاً جديداً إلى ماأخذته من الدراسة المذكورة، بل ترجمته ترجمة نصية. غير انني أهملت بعض فقرات أو أجزاء منها، اما لعدم قناعتي بها الآن، او لأنها فائضة عن المطلوب.

3 - ارتأيت التمهيد للدخول في الموضوع (أي المادة الأساسية) بحديثين مقتضبين جداً عن:

أ - نبذة تاريخية عن القصة الكردية مأخوذة بايجاز مكثف من كتابي المعنون (القصة الفنية الكردية/1925 - 1960) باللغة الكردية، صدر عن دار الثقافة والنشر الكردية عام 1977.

ومن دراستي المعنونة (الواقعية الانتقادية في القصة الكردية) نشرت ضمن كتاب (ملتقى القصة الأول)

ب - حركة (روانكة) الأدبية (1970 - 1974) التي لابد وأن يقترن الحديث عن الأشكال التكنيكية الجديدة في القصة الكردية بالحديث عنها ان سلباً أو ايجاباً، ذلك لأنها هي التي مهدت الطريق وشجعت على التجريب في الأقل بحثاً عن الجديد للادب الكردي لمرحلة مابعد 1970.

هوامش:

1 ـ مجلة (بليسة ـ الشعلة) ـ عدد نيسان ومايس 1960 .
2 ـ جريدة (زيان ـ الحياة) ـ الاعداد من 29 الى 56 وهو العدد الأخير منها، تضم (18) حلقة من القصة 1925 وجريدة (زيانه وه ـ الانبعاث) التي حلت محل السابقة الاعداد/1 الى 26 منها تضم (5) حلقات أخرى.
3 ـ هذه القصة منشورة في العددين (1 ، 2) من مجلة (شمس كردستان) ـ 1913 ـ كردستان تركيا، بحسب قول الأخوين ـ فندي
4 ـ طبع هذه القصة وقدم لها الدكتور احسان فؤاد سنة 1970 .
5 ـ مجلة (روناكي ـ النور) ـ الأعداد (7، 9، 11) ـ 1936 . علماً بأن كاتبها يقدمها بالقول (هي رواية كردية تقع في 100 صفحة) وهذا يعني أنه قد اتم كتابتها عند ارسالها الى المجلة، اوعند ارسال تلك الأقسام اليها.
6 ـ الدفاتر الكردية ـ المجلد الثاني ـ مارت ونيسان ـ 1970
7 ـ ترجمه الى العربية الدكتور محمود الربيعي ـ الطبعة الثانية ـ مطابع دار المعارف بمصر ـ 1975
8 ـ مجلة (بيان) ـ العدد 12 ـ 1974
9 ـ مجموعته القصصية (من بين شدقي الموت) ـ 1973
10 ـ مجلة (المثقف الجديد) ـ العدد 22 ـ 1974
11 ـ مجموعته القصصية (صلد اله الشر) 1973
12 ـ جريدة (هاوكاري ـ التضامن) ـ العدد 5 ـ 1970
13 ـ مجلة (بيان) ـ العدد 5 ـ 1971
14 ـ مجلة (المثقف الجديد) ـ العدد 2 ـ 1973
15 ـ المصدر نفسه ـ العدد 43 ـ 1975
16 ـ المصدر نفسه ـ العدد 3 ـ 1973
17 ـ مجلة (الكاتب الكردي) ـ العدد 8 ـ 1973
18 ـ جريدة (هاوكاري) ـ العدد 348 ـ 1976
19 ـ مجلة (بيان) ـ العدد 9 ـ 1973
20 ـ المصدر نفسه ـ العدد 34 ـ 1976
21 ـ مجلة (المثقف الجديد) العدد 55 ـ 1976
22 ـ المصدر نفسه
23 ـ جريدة (هاوكاري) العدد 361 ـ 1977
24 ـ مجموعة قصص (التبرعم) مجموعة مشتركة ـ 1973
25 ـ مجلة (الكاتب الكردي) ـ العدد 7 ـ 1973
26 ـ مجلة (المثقف الجديد) ـ العدد 52 ـ 1976
27 ـ مجموعته القصصية (من بين شدقي الموت)
28 ـ مجلة (الكاتب الكردي) ـ العدد 5 ـ 1972
29 ـ مجلة (المثقف الجديد) العدد 46 ـ 1976
30 ـ المصدر نفسه ـ العدد 54 ـ 1977
31 ـ مجلة (بيان) العدد 16 ـ 1974
32 ـ مجلة (روانكه) العدد 2 ـ 1972
33 ـ مجموعته القصصية (قصص مه م) 1970
34 ـ مجلة (المثقف الجديد) ـ العدد 20 ـ 1974
35 ـ مجموعة قصص (التبرعم)
36 ـ مجلة (بيان) ـ العدد 6 ـ 1972
37 ـ مجموعة قصص (صلد اله الشر)
38 ـ مجموعته القصصية 1973
39 ـ مجموعته القصصية (بريق في ظلام دامس) ـ 1972
40 ـ مجموعة قصص (التبرعم)
41 ـ مجلة (الكاتب الكردي) ـ العدد 4 ـ 1972
42 ـ المصدر نفسه ـ العدد ـ 10 ـ 1973
43 ـ المصدر نفسه ـ العدد 6 ـ 1972
44 ـ مجموعة (قصص مختارة) ملحق مجلة (شمس كردستان) 1976
45 ـ جريدة (هاوكاري) ـ 1976
46 ـ مجلة (المثقف الجديد) العدد 13 ـ 1974
47 ـ مجموعة (قصص مختارة)
48 ـ مجموعة قصص (صلد اله الشر)

ملاحظات في الرواية التاريخية الكردية

- قلعة دمدم -

بقلم : فؤاد حمه خورشيد

عندما أطوي الزمن واعود الى الوراء لأصل الى بداية متابعاتي للروايات التاريخية ، أجد ان أول رواية قرأتها من هذا النوع هي رواية «جنكيزخان سفاح الشعوب وعدو الجنس البشري» لفاسيلي يان ، فهمت بها ، ثم تلتها روايات تيمورلنك ، واتيلا ، وصلاح الدين الايوبي . وهذه كانت البداية ، الا انها احاطتني ببعض من تجارب هذا الادب الرائع . ومنها علمت ايضاً ان من يخوض هذا النوع من الادب ينبغي ان يكون مسلحاً بتفاصيل الزمن والحدث الذي يكتب عنه . فالمهارة والخيال لوحدهما هنا لايكفيان . وكم تمنيت في حينه لو ان ادبنا الكردي يطرق هذا الباب فيدخل عالمه مسجلاً بذلك فتحاً جديداً في هذا الميدان ، ولكن هذا النوع من الادب بقى متخلفاً عن سائر الانواع .

لم تكن قصة «فرسان مريوان الاثنا عشر» لبيره ميرد (١٨٦٧ - ١٩٥٠م) التي اصدرها عام ١٩٣٥ بالقصة التاريخية الطموحة التي تمنيناها . لانها كانت نقلاً حرفياً لما هو متداول بين العامة عن هذه الملحمة البطولية . أي انها كانت نصاً فولكلورياً يخلو من الصياغة الفنية والبناء القصصي المعروف . الا ان اروع ما فيها هو تدوينها والحفاظ عليها من الضياع .

ثمة احداث مريرة مرت عبر تاريخ الشعب الكردي . وكانت كارثة «قلعة دمدم» واحدة من الاحداث الجسام التي شهدتها منطقة غرب بحيرة اورمية زمن الشاه عباس الصفوي (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) . وكانت لبطولة اهاليها الخارقة وعظم المؤامرة المحاكة ضدهم ، والمأساة التي آلت اليها حالهم ، أثر بارز في تحريك الاجواء الفكرية لبعض الكتاب الكرد . فانبروا الى ذلك التاريخ ينهلون من أحداثه مادة خاماً لعمل أدبي وفني لاحق . ولعل هذه الحادثة المفجعة كانت منطلقاً ومحفزاً لخوض مثل هذا الاتجاه في الادب الكردي ، ونقصد به : القصة او الرواية التاريخية .

وهذه الواقعة «قلعة دمدم» وان انتهت حوادثها بشكل مأساوي ، الا انها تحولت ، قبل تدوينها ، بكل تفاصيلها الى مادة فولكلورية تناقلتها القبائل الكردية وسائر الناس في مناطق كردستان . وكي لايبقى هذا الحدث البارز في تاريخ شعبنا خارج اطار الادب والفن ، فقد وجد الاديب الكردي ان عليه أن ينسج من تلك الاحداث مادة لقلمه ومسرحاً لفنه . فكتب عنها كل من عزيز إبراهيم مهابادي ، ومحمد توفيق وردي ، ومصطفى صالح كريم وعرب شاميلوف . والكاتبان الاخيران تناولا الموضوع على أسس فنية وفكرية جديدة معتمدين على تكنيك القصة المعاصرة .

وتبرز الى المقدمة في جميع هذه الكتابات قصة «شهداء قلعة دمدم» للقاص مصطفى صالح كريم التي نشرت عام ١٩٦٠ لاول مرة ، لا لانه اول قاص كردي استمد مادته من التاريخ الكردي ، بل لانه اول من اقتحم القلعة بكامرته الفكرية وعاش مع ابطالها وصاغ من تضحياتهم والآمهم ومجمل تصرفاتهم واتخذ منها مادة صبها في قالب قصصي فني معاصر يحتفظ بكامل تفاصيل الحدث التاريخي ضمن الصور والمشاهد التي ابتكرها في الهيكل العام للقصة ، الواقعة ، اضافة الى كون قصته تخلو من الهفوات التاريخية على عكس رواية شاميلوف التي نشرت بالروسية عام ١٩٦٩

وبالكردية عام ١٩٧٥ والتي وردت فيها اخطاء تاريخية واضحة.

الاطار التاريخي:

ونقصد بذلك الموضوع الذي تعالجه القصة والذي يتضمن الحدث والزمن والعلاقات التي تشكل المحور الذي يدور حوله العمل الأدبي، والمادة التي يتكون منها جسمها وتشغل حيزها.

كان في زمن الشاه عباس الصفوي في مناطق تركور ومركور وشنو امارة كردية صغيرة برئاسة اميرخان رئيس عشيرة برادوست الكردية الشهيرة. وكي تبقى الامارة في وضع امني مستقر فقد بنى الامير قلعة حصينة سميت بقلعة دمدم. وبعد انجاز بناء تلك القلعة الجميلة اوصى الوشاة والحساد والحاقدون من الامراء المتخادلين ومنهم بير بوداق بك للشاه ان هذه القلعة انما بنيت من اجل التمهيد لاعلان التمرد والعصيان ضد السلطة الشاهانيه. عند ذاك قرر الشاه احتلال القلعة وتدميرها والفتك باهاليها، فاوعز الى حسن خان والي همدان بتجنيد الالاف من الفرسان والمرتزقة وغيرهم بغية الهجوم على القلعة وتحطيم الامارة الكردية والقضاء على كل حي فيها من الكرد.

ازاء ذلك الموقف أبى الاميرخان التنازل عن امارته دون مبرر او سبب حقيقي يوجب ذلك. فقرر أستناداً الى ارادة جماهير القلعة الصمود والمقاومة معتمداً على المساندة الشعبية. فعزز دفاعاته وخزن الذخيرة وأمن مصادر المياه عن طريق كهريز سرى يحمل الماء الى داخل القلعة من خارجها، واتخذ الاحتياطات الامنية اللازمة دفاعاً عن الحق والنفس.

عند حصار القلعة واحتدام القتال استطاع اهل القلعة الحاق اكبر الخسائر بالجيوش المعادية المهاجمة، وباءت جميع هجمات المرتزقة على ابراج القلعة بالفشل. الا ان هرب احد الخونة الى صفوف الاعداء وارشادهم الى منبع الماء السرى حمل المهاجمين على قطع مصدر الماء عن القلعة. عند ذاك اخذت موازين القوى تدور لصالح العدو، فضلاً عن عوامل اخرى ادت الى امكانية السيطرة على بعض ابراج القلعة.

الا ان المدافعين الكرد أبوا الاستسلام، واستطاعوا ان يمدوا جسور المقاومة وان يكبدوا المهاجمين اعداداً كبيرة من القتلى ملأت السهول المحيطة بها من ضمنهم الخائن محمود كيهكاني الذي هرب الى صفوف الاعداد ودلهم على مصدر ماء الكهريز. وفي الوقت الذي كانت فيه الابراج تتساقط والمقاومة تشتد، حملت الى صفوف العدو المهاجم انباء عن مجيء امدادات كردية تقدر بثلاثه آلاف مقاتل جسور بقيادة ملا احمد الباديناني لنصرة اخوتهم المحاصرين في القلعة.

وازاء هذا الموقف الجديد فكر الاعداء باللجوء الى المكر والخديعة لانقاذ انفسهم فطلبوا من اميرخان اجراء المفاوضات لانهاء القتال. الا ان الامير رد عليهم بشروطه ومطاليبه العادلة، فوافقوا عليها في الحال. وتم التوقيع على وثيقة السلم. فاسرع الاعداء الى ارسال نسخة من تلك الوثيقة مرفقة برسالة الى قائد الحملة البادينانية التي جاءت لنصرة اخوتهم في القلعة توضح انتفاء الحاجة الى هذه المعونة نظراً لاستتباب الامن وعودة السلام.. بذلك تم للعدو ما اراد فقد عادت الحملة وتخلى اهل القلعة عن تحصيناتهم بعد ان خدعوا بالسلم الذي جاءت به الوثيقة، فما كان من قوات العدو ومرتزقته الا ان اجهزوا على القلعة وقتلوا كل حي فيها من الكرد.

هذا بايجاز الموضوع الذي تدور حوله احداث القصة. ترى كيف استوعب القاص مصطفى صالح كريم هذا الموضوع الخطير، وكيف جعل منه اساساً لمحور قصة تاريخية كردية تتجه حركات كل ابطالها وشخوصها نحو تجسيم هذا الحدث القومي، وابراز القيم النضالية للجماهير، والسلوك الاجرامي للاعداء ومرتزقتهم، في وقت كانت الثقافة القومية والتقدمية تواجه انحساراً وضيقاً. لنتعرف هنا على بعض الصور والمشاهد لنتوصل الى النتيجة:

(١)

انها حالة الفرح بتنصيب اميرخان اميراً على قلعة دمدم واعادة بناء القلعة، أحد الفرسان يتجه نحو احد الينابيع ليلتقي بحبيبته القروية ويدور الحوار...

- نعم. صدقت منذ مدة لم ير احدنا الاخر. لكنك تعلمين بانشغالنا باعادة بناء القلعة. ان اتمام البناء اهم عندنا من كل شيء.

- تتكلم عن القلعة. والله لقد فرحت باتمام بنائها قبل بدء موسم المطر، حسناً فأنا أسمع عن القلعة من هذا وذاك، الاتخبر ني عنها؟

ويعطي القاص من خلال الحوار وصفاً دقيقاً للقلعة ومافيها... ويستمر الحوار، ثم مايلبث الحبيبان ان يسمعا وشوشة وصوتاً خفيا بين الاحراش واذا بتابع ابن الامير (محمود كيهكاني) يخرج كالشبح. فرفع ابن الامير بندقيته منادياً:

- من انت؟ ستقتل!

- انا سيدي، تابعك محمود. محمود كيهكاني.

- ماذا تبغي يا محمود؟ لم اتيت في هذا الليل؟!

- ان الامير أمر باحضارك الى مقامه في اي مكان كنت لحاجته اليك.

وهنا يلمح القاص الى محاولات محمود لمراودة «فيان» عشيقة سيده

تلك المحاولات التي قادته فيما بعد الى حضيض الخيانة والتي ستبر ز لنا في المشهد (٦).

- اني خائفة من تابعك محمود، لا ادري كيف تأتمنه، ان اطواره سيئة.

- لم؟ ماذا عمل؟ خبريني بسرعة! . . . .

ويغادر ابن الامير الموقع ليلتحق بمجلس ابيه. وهذا المشهد بكل تفاصيله من ابتكار القاص ومن مشاهدات كامرته الفكرية.

(٢)

عندما دخل ابن الامير وجد ان المجلس قد انعقد والنقاش على اشده: واضح ان معظم الشباب واباءهم يحمل كل واحد منهم شارة من شارات القتال. . . موضع جرح في جسمه. . . هذه الجروح علامات جباهنا العالية لاننا استطعنا من اجل ارض وطننا والحرية ان نعطي هذه الضريبة لانفسنا.

- نعم. . نعم سيدي صدقت.

- سيدي ذكر تم ان هذه القلعة هي رمز للصمود والدفاع عن ارض كردستان. . لكن ما الذي حدث بشكل عكر مزاجك؟

- بني «مشيراً الى القوم» اذا كان هؤلاء معي فلا يعكر مزاجي شيء. ولكن حسب معلوماتي ان بعض الحساد وبخاصة بيربوداق بك الاذربيجاني قد وشوا الى الشاه عباس قائلين باني اعدت بناء القلعة لاجل التمرد على الشاه. لذا فانه اخبرني بعزمه على استيطان ثمانية آلاف من المرتزقة السيئي الصيت في منطقة برادوست.

(٣)

بعد يومين من الاجراءات الدفاعية. نقل سكان القرى المحيطة بالقلعة الى داخلها. وبذلك مهد القاص لانتقال عائلة «فيان» عشيقة ابن الامير الى القلعة.

صاح أحد حراس البرج:

- هناك فارس قادم يرفع راية بيضاء ورسالة ينتظر اوامركم.

فارسل الامير أحد جنوده وحمل اليه الرسالة وشرع يقرأ بصوت مسموع: «الى رئيس حكومة فركور وتركور واورميه وشنو رئيس عشيرة برادوست اميرخان الكبير. ارسلنا ثمانية الاف من فرسان الجلالية بقيادة حسن خان والي همدان كي تقوم انت او ابنك مع بعض وجهاء البرادوستيين ومائتين من الفرسان باسكان هؤلاء اللاجئين. وهذه المرة الثانية التي نامركم بها لتنفيذ الامر، واذا لم ينفذ بشكل سليم فان حسن خان الذي يترأس جيشاً خاصاً على استعداد لاجباركم على تنفيذه». . توقيع: الشاه عباس. .

ويأتي صوت الجماهير. . .

- نرفض وجود الاجنبي على كل شبر من اراضينا.

(٤)

بدأت الحرب وسلمت القيادة وواجبات الدفاع الى ابن الامير وكان الكل يدافع حتى الحبيبة،فيان كانت تساهم في ملء مخازن البنادق وتنادي:

- يوم وليس مثل باقي الايام، لقنوهم درساً لن ينسوه ابداً.

- ان فتيات كردستان لسن درعاً وحسب وانما ظهير ايضاً، لذا فأن اية اطلاقه يقمن بحشوها ان لم تصب قلوب الاعداء اصابة مباشرة فلا تحسب من الاطلاقات.

(٥)

يشتد وطيس الحرب وتزداد الاحداث شراسة وتوتراً. . ويصيح احد الحراس:

- سيدي هناك جيش عرمرم يمتد على مد البصر حول القلعة وهذه الرسالة القيت الينا بسهم. . تفضل هذه هي.

- «بأمر الشاه العظيم طوقنا القلعة، ولدي جيش يفوق جيشكم بعشرين مرة فلا مخرج لكم. ولأجل ان لاتراق دماء اخرى اطلب منك تسليم نفسك وفتح ابواب القلعة، والا فبعد ٢٤ ساعة ستقصف القلعة بالمدافع». . التوقيع: قائد الجيش الوزير الاعظم معتمد الدولة ٥/ ك١/ ١٦٠٨م.

(٦)

- اميري العزيز اطبق جفنيك قليلاً.

- عزيزتي فيان ليس الوقت بوقت نوم. يجب ان نحرم أنفسنا منه.

- لكن القدرة لها حدود. منذ حوالي اربعة شهور، باستثناء اغفاءات متقطعة، فانك لم تذق طعم الراحة.

- وانت لم لم تتحدثي عن نفسك. تريدين وضع الاوزار علّي، انت تعبه كذلك. في الاربعة أشهر الماضية كنت كجندي تجلبين لنا البارود والعتاد وتوزعين الماء على المقاتلين وتداوين الجرحى في الحقيقة انك متعبة.

- كل ما أقوم به لايساوي لحظة من محاولاتك التي تقوم بها بين ليلة واخرى مع مفرزتك للهجوم على مواقع الاعداء. . الا تدري كيف حالي الى أن تعود!

ويستمر حوار الحب والحرب بين الحبيبين في ذات الوقت الذي كان فيه محمود كيهكاني يعض على شفتيه وهو يستمع الى ذلك

الحوار والشرر يتطاير من عينيه ويدفع باطلاقات بندقيته بانفعال. . . «لن ادعهما يعيشان بفرح. . لن اقتلهما باطلاقتين. . عهداً لاقتلكما خنقاً من العطش».

نهض محمود على عجل شيطاني وذهب الى مسؤول السقاية وطلب منه ان يوكل اليه جلب الماء من الكهريز السري، فذهب الا انه لم يعد ولم يجلب الماء. لقد هرب الخائن ودل العدو على مصدر الماء!

هنا اعطى القاص صورة حميمية للانسان الذي تتغلب عليه شهواته واطماعه الشخصية ليبيع من اجل تحقيقها كل مواقفه السابقة وشرفه ملحقاً من اجلها افدح الاضرار بمصلحة الشعب والوطن، وهي صورة سلبية، بلاشك، الا انها ظاهرة مألوفة وجب الوقوف عندها وابرازها كصورة من صور بعض أبناء هذا الشعب وان كانت محدودة الجوانب وذات اثر سيء.

(٧)

وعم العطش وندر الماء واشتعلت النيران ودوت المدافع بلا رحمة والامير يتجول بين جنده البواسل:

- كل من لايجد في نفسه الكفاءة على القتال، ولايؤمن بقوتنا اوبدّل موقفه واصبح متذبذباً ليتفضل ستفتح له الابواب، ليسلم نفسه.

- سيدي، ان ارواحنا ليست باغلى من روحك، اذا كان لابد من الموت فلنمت جميعاً سوية، اذا كانت الحرية والانتصار تتطلب الموت دعنا فلا تحرمنا من ذلك الشرف ودع عيوننا تتنور براية الانتصار.

(٨)

عندما ارسلت مفرزه لجلب الماء لم تفلح ولم يعد منها سوى جريح واحد. .

- لاترسلوا احداً. يحيط بمصدر الماء جند كثيرون يترأسهم الخائن محمود كيهكاني.

لكن السماء جادت في تلك الاثناء بامطارها الغزيرة فأخذ الناس يجمعون مياه الامطار للافادة منها. . وصاح الامير:

- بتقديري ان هذه المياه تكفي مدة ثلاثة أشهر، شكراً لله.

- سيدي. . الان انظر الى معارك رجال برادوست. ليرتووا ماءً وانظر هل يمكن ان تخطىء اطلاقة من اطلاقاتهم!

- الحقيقة يجب ان تكون هكذا لاننا بحاجة الى اطلاقات. الله وحده يعلم متى ستنتهي الحرب، لان القزلباش كثيرة، لانهاية لهم، لكن حرباً من اجل الشرف والحرية لايفتقد شهداؤها.

واشتد القتال كانت فيان تحمل مطارة ماء تسقي احد الجرحى عندما سمعت صوت عبدال بك:

- فيان. . تعالى الينا.

أسرعت فيان نحوه فوجدت الدماء تسيل من عضده فمسحتها على عجل وضمدته وقالت وهي تبكي:

- انتبه لنفسك، خبىء نفسك في موضعك، لاتدعهم يخيبون امالنا.

لم تستطع فيان اكمال نصحها فقد اخترقت صدرها اطلاقة فسقطت على صدر عبدال بك. فأدركت امه ذلك:

- بنيتي فيان! ايتها العروسة التي لم تنل مناها، اطلاقة أي قذر اصابتك. شلت يداه.

وفي خضم البكاء والنحيب فتحت فيان فاها:

- كنت اود ان ادخل قلعة نارين عروسة. . !.

وترحل فيان، الحبيبة، ويستمر القتال في وقت كان فيه معظم جند القلعة قد استشهدوا. . وفجأة يصيح احد الجنود:

- عبد ال بك انتبه. . قتلت!!

اوشك محمود كيهكاني ان يهوى بسيفه على رأس عبد ال بك الا ان عبد ال بك استدار بسرعة وشهر سيفه:

- ايها القذر المرتزق! يا أسود الوجه عند الله والشعب قسماً لاحيل منك نموذجاً لكل أبي رغال ثأراً للالاف من الشهداء الشباب من اهل القلعة.

- ها. . يبدو ان عروستك قد قتلت لهذا انك مضطرب. لاتعجل سارسلك اليها!

وتستمر المبارزة لتكون حصيلتها بقر بطن الخائن محمود. لكن الامير عبد ال بك لم يكن يعلم بانهيار الابراج ولم يحس الا واطلاقة غادرة تخترق ظهره. . هنا يتذكر قول حبيبته فيان «لاتدر ظهرك لعدوك»

- عزيزتي فيان لقد جئتك بلباس مدمّى. . جئت اليك لكنني على يقين ان دماءنا لن تذهب هدراً.

(٩)

اوشكت امدادات ملا احمد البادينانى بالوصول. فادرك العجم انهم اعجز من ان يصدوا هذه الحملة ان التحمت بهم مع قوات القلعة، فبادروا الى استخدام اسلوب المراوغة والخداع. وارسلوا في طلب الصلح مع الامير الكردي، فكان الرد الذي استلموه من هذا الامير ما يلي: -

١ - اصلاح القلعة.

٢ ـ ان تبقى خاضعة لسلطتي.
٣ ـ ابعاد المرتزقة من كردستان.

وافق العجم على ذلك، وعادت الامدادات من حيث أتت لكن العجم احاطوا بالقلعة واقتحموها مستغلين تمتع اهلها بفرصة السلام الظاهري الذي الت اليه الوثيقة، وقتلوا كل حي فيها بما فيهم الامير البطل اميرخان برادوست ودفنوهم فيها.

النتيجة:

من كل ذا يتضح ان القاص مصطفى صالح كريم قد وفق في ربط جميع الصور والحالات التي ابتكرها فكره وسخرها لخدمة معلوماته التاريخية، التي اقتبسنا منها بعض الجوانب، كانت تنسجم انسجاماً تاماً مع الاحداث التاريخية التي وضع صنعته لخدمتها وبشكل يخال للمرء ان كل ماورد في القصة هو أمر واقعي وليس فيه من الخيال شيء. لقد لعبت مهارته وخبرته في مجال القصة دوراً رئيسياً وبارعاً في ذلك.

وتأتي البراعة هذه من كون القاص كان يكتب عن حدث مضى ولاتتوفر عنه في بطون الكتب سوى ملاحظات مقتضبة يسيرة، وبعض اقاصيص الفولكلور. لكنه نجح في ان يحمل كامرته الفكرية ويرجع بها الى الوراء ثلاثة قرون ونصف ليصور بها ذلك العصر بكل ماله من سمات وملامح قومية ونضالية بصدق فني ورؤية ذكية. انه يصور معايشته للحدث الماضي.

فمن خلال الوقائع التاريخية للحدث تتجول بنا كاميرا مصطفى صالح كريم، لا لتستعرض لنا أحداثاً تاريخية مجردة، بل لتؤطر كل ماحدث باجواء وصور درامية تنتقل بنا الى صور العاطفة الجياشة والبطولة والصمود والنضال، والطبيعة، والى صور الخيانة والارتماء في صفوف الاعداء، والى المقاومة الديمقراطية وحب الوطن، ودور المرأة ونضالاتها. وعبّر عن كل تلك الحالات بمشاهد وعبارات مفعمة بالروح القومية والفكر النير والرؤية النقية والتوجيه السليم. كل ذلك من بنات افكاره ليوصل القارى بعد ذلك الى العبر والمغزى المستخلص من احداث تلك الفاجعة. انها بلاشك صورة من صور أدب المقاومة والحرب، انها واحدة من مفاخر الادب الكردي المعاصر.

وختاماً لايسعني الا ان اكرر ماقلته عن هذه القصة في مقال سابق. «ان هذه القصة التي صدرت طبعتها الثانية في ١٩٨٢ مليئة بالصور والاحداث والمشاهد الدرامية الرائعة. هي في الواقع قصة سينمائية لاينقصها الا السيناريو الجيد، لو صورت بفيلم بعد تحقيق الامكانيات اللازمة لابراز احداثها التاريخية بكل ثقلها واحداثها وصورها الكردية وابعادها الحقيقية واجوائها الاصيلة لامكن انتاج اروع فيلم كردي. وكل ما نأمله هو ان تقوم وزارة الثقافة والاعلام بانتاج هذا الفيلم، وعسى ان تكون مبادرات كل الخيرين في هذا المجال باعثاً لتنفيذ هذه الفكرة.».

مم وزين
ملحمة احمدي خاني الرائدة

باسم عبد الحميد حمودي

في عام ١٩٥٨ صدرت ترجمة عربية قام بها الاستاذ محمد سعيد رمضان البوطي للملحمة الشعرية التي كتبها الفيلسوف الكردي احمدي خاني بعنوان (مم وزين) ولدى قراءة ذلك النص الجميل الموحي الذي ترجمه البوطي بطريقة السرد الروائي الاعتيادي يجد القارئ نفسه امام صورة رائعة من صور الحب تذكره بملحمة (مجنون ليلى) العربية لكن «مم وزين» تختلف عنها اساساً بكونها اول ملحمة حب مكتوبة باللغة الكردية .

ان احمدي خاني المتوفى عام ١١١٩هـ (١٧٠٧/ ١٧٠٨) على مايذكر الدكتور عز الدين مصطفى رسول في كتابه القيم «احمدي خاني شاعراً ومفكراً» لم يكتب قصة حب عادية بل دون خلاصة تجربته الفكرية وثقافته الموسوعية .

قبل كتابة مم وزين كانت قصة (ممي الان) متداولة لدى الاكراد وكانت علاقة مم ابن ملك بلاد المغرب (وقد يكون ابن ملك اليمن على ما يذكر بعض الرواة) بالشابة الكردية زين (وتعني حياة بالعربية) أبنة حاكم بوتان (او شقيقته) قصة يتناولها العاشقون في القرى والمدن والدساكر .

واذا كان احمدي خاني قد كتب «مم وزين» شعراً بأسلوب عرض ملحمي فقد فعل بعده الشاعر الحديث بيره مرد ذلك ، واذا كان خاني قد سبق بيره مرد بكثير فان الدكتور رسول يشير الى ان الملا احمد الجزيري قد كتب مم وزين قبل خاني/ ويبدو ان الجزيري ارادان يصوغ قصة ملحمية خاصة بادب قومه تنافس مجنون ليلى العربية وشيرين وفرهاد الفارسية وان خاني قد اعاد صياغة هذه الملحمة باسلوبه الخاص منشئا منها نموذجا خاصاً يتخلص عبره من تأثيرات اداب الشعوب الاخرى .

لقد طبعت (مم وزين) باللغة الكردية عام ١٩٥٤ في اربيل وعام ١٩٦٢ في موسكو وكتب عنها شاكر فتاح في السليمانية عام ١٩٧٠ اما بالفارسية فقد ترجمها عبدالله ايوبيان تبريز ١٣٤١هـ وبالتركية عام ١٩٦٨ وترجمت للروسية بتحقيق رستم عليف عام ١٩٥٩ ثم حققها وترجمها رودينكو عام ١٩٦٢ وقد ترجمت الى اللغة الاذربيجانية من قبل شامل عسكروف في باكو عام ١٩٧٦

وترجمها الى اللغة الالمانية الدكتور جمال نبز ، اما الى العربية فبالاضافة الى ترجمة محمد سعيد رمضان البوطي قام الدكتور احمد سليمان الاحمد بصياغتها صياغة شعرية عربية .

ان الاهتمام بهذه الملحمة القصصية الشعرية من مترجمين وباحثين مختلفين من شتى انحاء العالم لايعدم الحقيقة القائلة بانها ليست اول قصة حب كردية مدونه فالدكتور رسول يذكر في ص ٤٨٣ من هوامشه ان فقي طيران هو البادئ «بصياغة ملحمة فولكلورية شائعة في قالب قصة ملحمية غير ان تلك البداية تعتبر ضعيفة بالنسبة الى مم وزين ، وقد حاول عدد من الشعراء نسج ملاحم جديدة منها ليلى ومجنون لحارث بدليسي ويوسف زليخا لسليم بن سليمان ولكن مم وزين خاني - ظلت تحتفظ - بمكانتها في الذروة بالنسبة الى غيرها» .

واذا كانت احداث «مم وزين» مهمة في حد ذاتها ، في تفاصيل البناء التراجيدي للعشق وللتضحية وللموت فان وفاة «مم» قبل زين ووصية زين ان تدفن الى جواره بعد تلك المعاناة الحياتية الصعبة لايكفي ان تذكرنا بموت روميو وجوليت ولابموت مجنون ليلى والاختلافات في تفاصيل قصة الحب الرومانسية الشعبية في

العالم (الام فرتر، قيسي ولبنى، المهادي الشمري، غيده وحمد، شيرين وفرهاد، ومئات القصص غيرها،) ولكننا نقف عند تقاليد الحياة العامة للناس في تلك المرحلة، موسم الزرع والحصاد والغزو والصراع على السلطة وعلى تفاصيل افكار الشاعر الملحمي في الحياة والوجود والموت والقضايا الكبرى التي ظل الانسان حائراً أمامها يخشع بايمان او يتمرد وفق قناعات اخرى تذيقه العذاب لكن احمد خاني قد استطاع بملحمته هذه ان يقدم صياغة فنية رائعة للملحمة من ملاحم قومه ستظل معينا دائما للابداع في الادب الكردي بمختلف اشكاله.

مقاطع من مم وزين

ـ ١ ـ

المحبوب والحبيب قد غدوا كيس نقود
اي طمعا في النقد والدينار
اصبح كل واحد منهما لهما عاشقا

ـ ٢ ـ

لقد عرفت من طبيب العشق الصادق
مايوافق مزاجك وعلتك
انه اتقاء مايُشتهى
والابتعاد عن اللذائذ
كل ما خالف المذاق والهوى
فيه لك عين الشفاء
لقد سالت من لقمان نفسه،
خواص الشراب والاطعمة
وعلمت منه ان ما كان حلواً مذاقه
هو عين الداء
وكل ما كان مراً فيه
هو عين الدواء

ـ ٣ ـ

لاتحب المال يامن ملكت اسماً طيباً
ان حبه يشوه اسمَ الانسان
امانا لاتكن للمال حارساً
اذ ياخذه الوارثون من بين يديك
فما جمعه الا عبء وأذى

ـ ٤ ـ

ـ هؤلاء المأتميون مجروحو الفؤاد
رفعوا الصراخ مرة اخرى ومن جديد
وكان العويل من ارواح الحاضرين
والاستغاثة من نظرات الحسان
ثلاثة ايام بلياليها من الفرش الاغبر
تصعد دون انقطاع الى العرش الاعلى
حتى جهزوا زين كما نعلم
بموجب الرسم والعادة

ـ ٥ ـ

في دورة الفلك يالحظ السماء
عندما لاح نوروز من جديد
منبياً عن تلك العادة المباركة
أهل الحضر والريف معا
تركوا المدينة والقلاع والدور
كأنهم من أبناء الصحراء وقطاع الطرق
مشوا الى الجبال والسهول صفا صفا
دخلوا المتنزهات زرافات
أصناف الامم صغاراً وكباراً
لم يبق في المدينة ديار قطعاً
هناك من مضوا للبساتين ماشين
وهناك من ذهبوا للسفوح فرسانا
بعضهم متحدون واخرون مجتمعون
مثنى سار بعضهم وهناك من ذهب وحده
هبت الخوانم والخواتين
وملأن البساتين وروداً
جعل الحور من الجنة مسكنا
دون حجاب وملال ومنة
والباكرات والفتيات والشبان
طاهرات العذار والجدائل والشامات
الاتراب والكواعب العذراء
والمرد والمراهقون الجميلون
أصحاب قماش لطف المحيا
أرباب متاع حسن الرؤيا

عرضوا متاعهم على البعض
مخمنين ذلك طولا وعرضا
كانوا مبتلين بغائلة العشق في سوقه
هناك من يبيع الحسن وهناك من يشتري
الناشئون والباكرون والفتيات
أوصل المعمرون والشباب والشيوخ والعجائز
في الرسم والدرب المعهود
رأس السنة الى مكانه ومقامه المحمود.

- ٦ -

الجمال والربيع والبستان والحبيبة
فما الذي يطلب من الدنيا بعد هذا؟
وخاصة ان تغلب العشق على كل شيء
وكان الطرفان ظامئين للعشق
فما الذي اقوله انا لااعرف
ولا (يعرف ماذا يقول) لساني

- ٧ -

العشق نار، والجسد جبل طور
والقلب هو تلك الشجرة التي تشتعل ناراً ونوراً
القلب مشكاة والقبس سراج
وألروح زيت والصد فتيلها
القلب زجاجة فيها السراج
والسر جزء، منتشر في الكل

- ٨ -

ايها القلب
امانا لاتذهب وراءه بعيداً
كي لاتتبرأ الروح منك
ذهابك يغدو (خروجا)
وتركك يُصبح (رفضا)
لاتكن (خارجا) كي تغدو (داخلاً)
لاتتركه كي تصبح (واصلا)
كن ثابتاً كي لاتغدو خلفا سيئاً
كي تغدو واقفاً على سر العارف

- ٩ -

سلطان بلاد المحبة

شيخ قبائل المودة
عندما يجد خلاصا من المكمن
ويظهر جالساً على عرش القلب
متى يقبل الستائر
وكيف يرضى دون ان يظهر اعلامه
هو حقا كملك النجوم
المقيد بقيود فضية في الطابق الرابع
فمن خلال طبقات السماء هذه
ومن هذه المسافات والاماكن البعيدة
من خلال هذه العناصر والسحب
ومن خلال هذه الموانع والحجب
ينفذ مضطرا في كل يوم
ويمد العالم بظلال احضانه
وهذا الملك المسمى بالعشق
ان نسبة الشمس اليه لنسبة تامة.

- ١٠ -

ايها القلم اطلت الكلام
كفاك هذه الرسالة.. الاترى انك قد اوسختها
فالكلام ان كان شبيها بالدرر
لايبقى له قدر.. عندما يكثر
الاترى الجواهر ذات قيمة
لانها قليلة ونادرة
فمن السمو والغلط والخطأ والنسيان
ومن مجاميع العصيان غير المستحبة
قد حررت دون تأمل
فمن ذا الذي يتحمل منك ذلك؟

ان هذه المقاطع المختارة التي ترجمها الباحث المؤلف غير كافية للاطلاع بشكل واف على دواخل القصة الاصلية ولكنها تشير الى بعض مظاهر تفكير احمدي خاني ونظرته للحب وللحياة وللعلاقات بين الانسان وما حوله ويبقى جهد الدكتور عز الدين مصطفى رسول جهداً رائداً في البحث عن احمدي خاني وعن تجربته الادبية وطاقته الابداعية التي وضعت ملحمته في مصاف قصص الحب غير العادية بل المزدانة بالتجربة الفكرية الاصيلة المحققة لخلودها بعبقرية كاتبها الفيلسوف والقاص والشاعر... احمدي خاني

* الكاتب: احمد خاني 1650 ـ 1707 شاعرا

المؤلف: د. عزالدين مصطفى رسول ـ بغداد ـ 1979

عَودَةُ الطيورُ المهاجرَة

• قصة: مصطفى صالح كريم ترجمة: محمد البدري •

ـ لِمَ لا تنـام برهـةً؟ ليلة أمس لم تنم أيضـاً، فقـد رأيت عينيـك تسبحان هنا وهناك حتى الفجر!

ـ ذاك دون ارادتي

ـ حاولْ . .

وبغية ان لا يزعج زميله (حسين) القىٰ بنفسه على السرير وغرق في غياهب افرشة نومه . . ولكن كيف تهدأ الجراحات وتكف عن ايذائه، ها هي تعود ثانية فاغرة الأفواه ملتهبة وكأنما نثرت عليها حفنة من الملح . . كان يدري بروحه وهي تتمزق وبقي عليه ان يصغي لصوت تمزقها.

«اي خبر مؤلم كان . . ففي غياهب هذه الغربة لم يكن يعوزني إلا هو!» . . غرفه شديدة البرودة، قطعة كمبار صغيرة استقرت بين سريرين، منضدة تناثرت عليها مجموعة من الكتب، منضدة اخرى اتخذت مكاناً لها قرب الباب وقد توزعت فوقها مستلزمات تهيئة الشاي . . وفي الركن الآخر توجد علاقة وقد تدلىٰ عليها قطع من الملابس . . ادار عينيه وتجول بكاميرتها يرصدها شيئاً بعد شيء ثم عادت خافتة متأثرة حزينة.

«قبل فترة وفي مثل هذه الساعة كنت مع زميلي حسين نغط في نوم عميق وكان كمال ومحمود يقيمان في الغرفة المقابلة . . وفي الصباح كان الذي يأتي عليه الدور يسرع لتهيئة الشاي، بعدها نغادر الدار ونخرج للتمشي ونعود عند الغروب على الأكثر، أما ليلتنا فكنا نقضيها بقراءة الكتب والاحاديث الشيقة، كنا قد اعددنا لأنفسنا حياة لا نشعر برائحة الغربة فيها . . ولكن ها قد مضى يومان منذ ان تغير كل شيء . ذلك الخبر المفاجيء قد أثر في شعوري وألهب اعماقي . . حاولت وأحاول ان ابدو اعتيادياً ولكن انىٰ ذلك وهو ليس بمستطاعي؟!»

حاول ان يغمض عينيه ولو لفترة قصيرة، عيناه قد تحولتا الى برك دامية، كانت هموم الدنيا كلها قد تراكمت على صدره، أما سطور الصحف التي غطت جدران الغرفة فقد راحت تكبر وتكبر وتتحول الى ما نشتات «ولدك موقوف» كيف جاءوني بهذا الخبر وبهذه السهولة وكأنهم يقولون عنه انه ذهب في نزهة او في سفرة مدرسية».

لم يكن في قدرته البقاء او الانتظار وشعر بأنه ان لم يخرج الى الشارع سيكون الاختناق مصيره، شعر بأرتفاع انفاسه وراح يعض على شفتيه ويذرف الآهة تلو الآهة، وفجأة خلع بجامته وارتدىٰ ملابسه ومن دون ان يدري اويشعر به زميله ترك الغرفة . . كان يجر وراءه جسداً متهرئاً ويسير من دون ان يرىٰ احداً ويحتمل انه رأىٰ الكثيرين من معارفه ولكنه لم يكن قادراً علىٰ تشخيصهم او الانتباه اليهم . . وصل بداية شارع المدينة ومر بالقرب من بائع الحلوىٰ، وقد تراكمت على بضاعته حشود الذباب، لم يعر اهتماماً ليعرف اسم الفيلم . . وصل مقهىٰ ابو شهاب المقر الدائم لمجموعة من الدراجات الهوائية، لم يرفع رأسه اذ لا يود رؤية الناس تخلصاً من القاء التحية، او شك ان يصطدم بعمود الكهرباء قرب الجامع الكبير الواقع عند السراي، . . وشيئاً فشيئاً بدا وخز الابر يزداد ويشتد في جسده وهمومه تأخذ بالازدياد

الباص.. انه لم يكن يدري ما الذي يفعله ولماذا يسير في هذا الشارع بيد ان الذي يعشش في اعماقه كان احساساً يقوده الى مكان آخر. وهكذا اقترب من الجسر الحديدي الكائن في احدى ضواحي المدينة، رفع رأسه فوقعت عيناه على الغرفتين الصغيرتين القابعتين فوق الكازينو. «في العام الفائت.. في نهاية شهر مايس.. جاءني زائراً ومكث معي في هذه الغرفة اياماً عديدة، في المساء كان يتجول في حديقة الكازينو يستمتع برؤية الأزهار، وفي الليلة الأخيرة قال لي: «ألا يكفي انكم استطعتم الحصول على هاتين الغرفتين؟ ولكن اين هو الآن ياترى؟ اي دهليز يخفيه؟! توقف قليلاً عند مفترق الجسرين وسدد نظراته الى الغرفتين اللتين تشبهان عش اللقالق اذ عاشت فيهما السنة الماضية وحين وجدوا انها لاتستحق ذلك طردوا منها... كان هناك جسر امام الكازينو والى جواره جسر ثانٍ.. بدا الخرير الصائت من ورائه وكأنه نداء صارخ يجره اليه، قصد الزقاق الواقع في الجانب الثاني من الكازينو ثم تراجع بأتجاه الجسر الخلفي وراح يبكي وكأنه كان يعيش حلماً، وقد كان حقاً بحاجة الى ذرف الدمع..

«عجيب حقاً.. انني ذقت في حياتي العلقم المر من دون ان اعير ذلك اية اهمية ولكن ما الذي جعلني هكذا من اجل (دلير)؟!.. يبدو ان أبي كان محقاً في ترديد قوله كل مرة «ولدي رحمةً بأبيك».. اذن فقد كان على صواب.. فالطفل قطعة حبيبة من الانسان».. بعد خطوات وصل الجسر، كان يمشي على الرصيف ومن خلال السياج يسدد نظرته الى النهر، تخيل السياج قفصاً كبيراً تتراءى من خلاله ايادي وانامل الكثيرين من امثال (دلير).

«حين ولد (دلير) كنت في سفر، وفي عودتي بدت الأرض وكأنها لا تقدر على حملي نتيجة بهجتي، ومنذ تلك الساعة وأنا اشعر بوجودي وقررت ان احقق له كل شيء وكل الامنيات التي حرمت منها أنا في حياتي ولكن لم اكن ادري اننا معاً سنكون في بداية الخطوة الاولى.

عند الناحية اليسرى من الجسر حيث تنحدر المياه بصخب افترش الرمل بصمت.. كانت الغيوم لاتزال تغطي أديم السماء.. انها بداية الربيع ولكن الريح لازالت حبلى بالبرودة.. ألقى نظرة على الماء فوجده عكراً اذ حمل معه مياه الأمطار من الشمال، تناول قطعة حطب وراح يخط بها على الرمل، ومع رسم كل خط كان يبدو وكأن خنجراً مسموماً يغمد في كبده وتسيل قطرات منه من خلال قميصه «انني الآن أتخيل امه ومثل أي مساء آخر منهمكة في اعداد الأكلة التي يحبها دلير، ثم تضعها على المائدة وتبقى تعيش في انتظار عودته.. انها ستبقي الطعام على حالته لوقت متأخر جداً..»

وفجأة انتبه على صوت منبه سيارة للاجرة، التفت الى الوراء فوجد طفلاً على بعد عشرين متراً منه يهيم كان الطفل يحمل معه كتاباً يقرأ فيه، دنا منه وجلس قبالته، طفل اشقر اللون ذو عينين سوداوين، محبوب الطلعة والمحيا لايتجاوز التاسعة من العمر، وفي البدء عرف انه ليس من ابناء هذه المنطقة فقد جمعتهما معاً لغة تفاهم واحدة.. ودار بينهما الحديث:

- كثيراً ما اتمنى ان اجيء الى هذه الناحية لمطالعة دروسي عند العصر.

- ولكن ما الذي يمنعك من ذلك؟

- والدتي لاتريد لي ذلك.

- لماذا؟

- تقول ان في المياه أجنةً ومن الخطأ الاقتراب من المياه عند الغروب.

- الواقع لا وجود لهذه الأجنة، انما الحق هو ان والدتك لاتريد بك السوء فالماء ليس له امان كما يقال.

«لاوجود للأجنة!.. ولكن اية جنية تمسك دلير بمخالبها الآن؟!»

وعاد بنظرته الى الصبي ثانية وعرف انه في لهفة لأستمرار الحديث.. سأله:

- اين ابوك؟

- انه يعمل حارساً على الآبار في الصحراء الواقعة غرب هذه المنطقة.

«لقد اتصل بي زميلي هاتفياً من الصحراء ذاتها، وبصوت تخنقه العبرات سألني عن عصافير مدينتي»

- ألا يزوركم؟

- يأتينا مرة في كل اسبوعين، اجازته لثلاثة ايام.

- ولكن اين يقع بيتكم؟

فأشار بيده الصغيرة الى البيوت المتناثرة بين اشجار النخيل وقال:

- هناك..

ـ طيب ولكنك لم تخبرني عن اسمك . .
ـ أردلان . .
ـ حسناً ياأردلان كيف حالك مع الدروس؟
ـ في السابق كنت جيداً جداً، ولكني في هذه السنة لست على مايرام .
ـ ابتداء من اليوم وحين لا أكون منشغلاً سأجيء اليك لاساعدك على دروسك .

وهنا تألق وجه الطفل ومحياه وأجاب وهو يكاد يطير من الفرح :
ـ ان ذلك سيرهقك . . لم لاتجيُ الى دارنا؟
ـ هنا افضل . . ألم تخبرني بأنك تفضل الجلوس والدراسة هنا؟ حين يعود أبوك سآتي للتعرف عليه وعليك ان تخبرني بمجيئه .
ـ حسناً . . سأخبرك فور مجيئه . .
ـ وفي نهاية العام واذا ما حققت نتيجة جيدة سآتيك بهدية تختارها بنفسك .

وهنا مزّق صوت أمراةٍ هدوء الماء ووقف الصبي على قدميه ونفض ملابسه قليلاً وقال :
ـ عماه . . انها والدتي . . عليَّ ان اذهب .
ـ وأنا سأوصلك الى داركم .

ثم رمىٰ قطعة الحطب الى الماء وأحس ان هموم قلبه تأخذ بالتضاؤل لتذوب في الهموم الكبيرة لهؤلاء الناس . . ثم سارا معاً الى الدار الصغيرة والابتسامة تتراقص على محياهما . . وكانت الطيور واحداً تلو الآخر تصفق بأجنحتها بين الأشجار . . رفع رأسه عالياً وقال في نفسه : «الظاهر ان الطيور آخذة بالعودة الى المناطق الباردة . »

* القيت القصة في الملتقىٰ الثاني للقصة الكردية الذي اقامته الامانة العامة للثقافة والشباب في اربيل للفترة من 17 ـ 19/8/1982 .

في عددنا القادم

الرؤية والاداة بين الروائي والناقد	عبدالجبار عباس
اودن والاودنية	ترجمة عباس العويني
اللغة وحدودها	راضي الحكيم
الرواية والحرب	د. عمر الطالب

ظل شجر البلوط

قصة : حسن جاف

صمت رهيب يلف كل الجهات، تبدو الأشجار والشجيرات وكأنها صبت في قوالب إسمنتية، أشعة الشمس يسبب له ارتعاشاً يجادل ان عينيه، اجفانه تتمرد عليه يهم بالحركة فتبرق شرارة الألم في صدره لتسري الى جفنيه اللتين ازاحتا الستار عن عينيه، سهل اغبر تمزقه بقع صغيرة حينا وكبيرة غير منتظمة حيناً آخر وكأنها احدى لوحات دالي، يحدق بعيداً تبدو المناظر مضببة باهتة يصعب عليه التمييز يحاول جاهداً ان يحدد مايراه ولكن دون جدوى. . . عدد من أشجار البلوط تحيط به من الجانبين يسحب نفسه على الأرض يريد ان يتفيأ ظلال أقربها اليه الا ان اطرافه وجسده لايتبعانه يرفع صدره قليلاً، تبدو احدى الأشجار قريبة جداً. ومحاولة أخرى يبرق الألم في صدره ثانية ويحس بلزوجه تسري من أعلى الكتف وحتى اصابعه، كل شيء يدور أمام عينيه، يشعر وكأنه معلق في الفراغ، يحدق في السماء. . . . كانت الشمس تكاد ان تطل برأسها من الأفق لتنشر حولها دفءاً لذيذاً «كل يوم وفي مثل هذا الوقت كنت تندفع خارجاً من البيت مختطفاً من الفطور، قاطعاً زقاقكم الضيق بخطى سريعة حتى تصل الشارع فتحلق بها وتسيران متقابلين ، انت في جانب وهي في الجانب الآخر، تسرقان نظرات سريعة من المارة وتبتسمان وعندما تقتربان من مدرستها تستودعها وتعود ادراجك والنشوة تسكرك، فتتلون المحلات والأشّجار المنتشرة على الارصفة وحتى الشارع الاسفلتي الأسود بألوان بهيجة. . . تتسع خطواتك اكثر وخلجاتك كلها منتشية بتلك الابتسامة الساحرة فتتلون دنياك ـ بألوان قوس قزحية». يحس بخدر في جسده وثقل في أطرافه وكأنها صبت في قوالب من رصاص «عندما كنت تعود الى الدار كان طفلاك يتعلقان بساقك من بداية الزقاق فيثقلان خطواتك» يسحب نفسه على الأرض بصعوبة، الأشواك الصخور سكاكين قاسية تمزق جسده وتزيد من آلامه «كم تحب هذه الأرض وكم هي الأماني والآمال التي كانت تتبرعم في أعماقك كنت تتمنى لو تعيش لترى بعينيك كل شيء يتحقق وتهنأ بها» عيناه فقدتا قوة النظر انحصرت كل اماله واحلامه في الوصول الى شجرة البلوط ليريح نفسه قليلاً في ظلالها، الشمس جمرة تجرق جرحه وتحيل فمه الى صحراء قاحلة «كل شبر من هذه الأرض تتفجر بالعيون وها انت الآن لاتجد قطرة ماء تبل بها شفتيك، اتذكر اوقات الظهيرة؟ عندما كنت تعود إلى البيت فتهرع إلى زير الماء لتعبّ منها طاسة كبيرة لاتبقى فيها قطرة» يحاول ان يتحرك، ينابيع الدم المتفجر من جرحه جفت، مع كل حركة يختلط قطرة من الدم بالعرق،

والتـراب، شجـر البلوط تناديه وتبتعد عنه، يحاول ان يمد لها يديه فلا يقـدر «كثيـراً ما كانث تخـرج من الـدار وتؤشـر لك بعينيهـا فتـلاحقهـا من بعيـد وفي احـدى الأزقـة كنت تقتـرب منها، كلما اقتربت بها ابتعدت عنك، تحاول ان تلمس يديها فلا تقدر، كنت تحس وكأن مئات الفراسخ تفصل بينكما لم تكن تستطيع التحدث معها الا بالعيون».

آه... كم هي قريبة وبعيدة هذه الشجرة، كلما يتحرك ويتقدم شبراً، واحـداً، كانت هي تبتعـد خطوتين لتتركه وحيداً مع جرحه والآمـه «عشت وحيـداً حتى ألفتهـا، كانت زوجتك تؤنبك في كل مرة وتقول..

ـ انت لم تكن تصلح للزواج، لاتتقن شيئـاً سوى القـراءة. كنت تتمنى لو تشعـرهـا بحبـك و ـ حنـانـك ولكن كلماتك كانت تتمرد عليك. كنت تريدها ان تخرج كما هي في اعماقك ملونة بالعشق ومعبـرة عن الحنـان ولكنهـا كانت تنطلق كالمطـارق لتـدق رؤوس محـدثيـك» محـاولـة أخرى ويصل، يفقد قوته بالتدريج وتتضبب الاشيـاء أمـام عينيـه، يمـد يديه فليمس الشجر وتتفجر في جسده المكدّود قوة سحرية «عندما لامست يديها لأول مرة شعرت بالدنيا كلها بين يديك، لم تعرف من رآكما وأوصل الأمر الى أهلها فكان يوماً مشهـوداً وكـانت آخـر مرة فلا انت اقتـربت منها بعد ذلك ولا هي... وانتهى كل شيء..» تنفس بعمق واستنـد الى الشجرة، حرك أجفانه بصعوبة، السماء ترصع صدرها بلالئ النجوم والقمر ينشـر ضوءه الفضي على الأرض مطـارداً جحـافـل الظلام «يموت الآلآف ويبقى القمـر جميـلاً، ليتني كنت استطيـع الصعـود الى القمـر وانظر الى الأرض... كنت تحاول مواساتها تذكرها بوطنها الجميل ـ هولنده ـ فتتفجر ينابيع الدمع من عينيها الزرقاوين لتقول لك، هولنـده بعيـدة ولن اراها مرة أخرى، سأدفن في هذه الأرض الغـريبـة «طنجـة» استغـربت تصـرفـك، كيف تسـاعدها دون ان تطـالب بالثمن!!.. أصـدقـاؤهـا تخلوا عنهـا وتـركـوها أمام باب الفنـدق عنـدما رأيتها وتحدثت اليها لم تتمكن من الأجابة، كانت تتنفس بصعـوبـة فلم تستطـع تركهـا جلست بجـانبها وعندما خيم الظـلام قالت: أريـد أن أرى القمـر، اخـذتهـا الى سطح الفندق عندما كانت تتحدث اليك عن هولنده كنت تضحك من اعماقكم وتقول لنفسك: لايوجد وطن أجمل من وطني».

مع الصبـاح كان قرويـان يح: ثـان الخطى الى المدينة، وعند شجـر البلوط أصيبـا بدهشـة ممـزوجـة بالـرعب كان مستنـداً الى الشجـرة بظهـره وقـد سقـط رأسـه على كتفـه الا ان عينيـه ظلتـا مفتوحتين متعلقتين بالسماء.

ـ من هذا؟

ـ لايهم من يكون... دعنا نمضي في سبيلنا ولكن الثاني توقف

ـ لايجوز... لندفته

حفـرا حفـرة ودفنـاه بملابسه. نظراً الى بعظمهما البعض وكأن كل واحـد منهمـا يخـاف ان يفشي الآخـر السر... نفضا التراب عن ملابسهما وتابعا السير.

الـــراعـــي

قصة : سلام فهمي ترجمة : لهيرو كوران

(١)

لقرية (كه لان) قطيع كبير من الحيوانات، يتميز بالأغنام السمينة وكانوا يشبهونها باستدارة المطاحن اليدوية، اما العنزات فذوات حيوية ونشاط ملحوظين وكان ذلك مصدر فخر واعتزاز لأصحابها، ولكن أسفاً واحداً كان يملأ صدورهم هو ضرورة أن يكون لقطيعهم راعٍ جيد وصاحب مقدرة على رعايته وحمايته. ففي أغلب الأحيان وعندما كانوا يأخذون القطيع للرعي كان الذئب يشم رائحة القطيع ويدرك غباوة الراعي، وثقل حركته، وما يلبث أن يعبث بالقطيع ويرمي رأساً أو رأسين من الحيوانات في الأرض وأحياناً كانوا لا يعثرون حتى على الاشلاء.

في القرية كان العم (رشول) هو العقل المدبر للجميع ونصائحه وآراؤه تنال الرضا والاحترام في القرية، لذلك يهابونه صغاراً وكباراً، ويتسابقون من أجل كسب رضاه، وتلبية طلباته، غالبا ماكان العم (رشول) يهز رأسه الذي ملأه الشيب أسفا ويقول: (لماذا تصاب قريتنا بالسوء والمصائب عندما تختار لها راعياً جديداً..؟! لم أصادف في قريتنا راعيا اكثر كفاءة ومقدرة من رعاة القرى المجاورة من حيث الحركة والنشاط..)

(٢)

في يوم من الأيام عيل صبر العم رشول ـ وكان في مجلس يضم رجال القرية كلهم، فقال لهم:

ـ انتم ترون معي أنه لا مورد لقريتنا غير هذه الحيوانات، وبعض المحاصيل الزراعية، أي منها رأسمالنا ومصدر نعمتنا وأنه بسبب من اهمال وكسل الرعاة فان أضراراً كثيرة تصيبنا وبأستمرار. أصبحت حتى كلابنا متخاذلة، وداهم المرض بعض خرافنا السمينة وأصبحت الدموع تسيل من أنوفها وعيونها، وأصاب الصرع والـدهن بعض الحيوانات. ياأولادي انني أقترح أن نستنجد بالراعي (حمه شوات) لأنه من أحس الرعاة جميعاً ولكي لا يصبح مستقبل قريتنا مُظلماً فما هو رأيكم فيه..؟

ـ نحن ايضاً مع رأيك ياعم رشول.

استطاع الجميع بعد جهد أن يقنعوا حمه شوان بالقيام بالمهمة وبانقاذ ثروة القرية من الضياع، ووضعوا اجراً سخياً تشجيعاً له للبدء بالعمل، وحمه شوان ـ بدوره فتى شجاع ومخلص، فكر في الموضوع كثيراً، وحينما بدأ قال في نفسه: «عهد علي أن أقوم بالمهمة على أكمل وجه، سأجيل بنظري بين الخراف والماعز، وان كان هناك اثنان متشابهان منها أضع شارة على أذن أحدهما كي أميزه من الاخر، ولكي لا يختلط عليَّ أمرها وأظل ادور في متاهة، واذا أنجبت أي من إناثها فسأعتني بالخرفان الصغار وأحافظ عليها، وأسرع لأبلغ صاحبها.. يجب أن أكون على حذر من هذه الأمور، لأنها من صفات الرعاة الجيدين.

(٣)

عندما أقبل المساء كان حمه شوان يتأهب لأداء مهمته، فقد حمل عصاه والبندقية القديمة، وهيأ الفروة الصوفية السميكة كي تحميه من برد الليل القارس، وأحكم مزماره في حزامه ثم نادى كلبيه، واعطى لكل منهما كسرة خبز، بعدها ساق القطيع أمامه، ومضى نحو المرعى، وهو يستمع إلى دبيب أطرافها وهي تضرب الارض بخفة، أختار مكاناً قرب أحد الجبال الخضرفيه الكثيفة، والمساحة ممتدة، فأوقف القطيع، وتوزعت الحيوانات بين الاعشاب والاغصان الكثيفة أحنت بعضها برؤ وسها نحو الارض، وأخذت أفواهها تجتر الاعشاب والاوراق الندية وتلوكها. . بدت له كأن رؤ وسها التصقت بالارض تماماً ولن تبرحها، وهذه هي المرة الاولى التي يرعون فيها ليلاً. . فالرعاة السابقون لم يكونوا يجلبون القطيع ليلا خوفاً من أخطار الذئاب وصعوبة الحفاظ عليهم بعد ما شبعت الحيوانات وانتشت وبدأ عليها السكون والمرح الهادىء وكان الليل قد أخذ يتقدم اكثر قال في نفسه:

(لأخذ لنفسي الان غفوة) أغمض عينيه وقبل أن يدهمه الكرى هاجت الأغنام حوله واخذت تقافز فوقه وحوله مرعوبة:

هب من مكانه وقال: : (الذئب انه الذئب)فقد أخرس وراح الكلبان وهما يطاردانه : صاح على كلبيه فحضرا فاخذا يهاجمانه بشدة ثم اطلق العيارات من البندقية القديمة (المعدن)في الفضاء الساكن المظلم حوله بعدها رجع الكلبان يلهثان لهاثاً شديداً، دار حمه شوان حوله القطيع، وتفقده ثم قال: لا اضرار عندنا الحمد لله إن الذئب حسبني كالرعاة السابقين الذين كانوا يأتون مع القطيع لاوالله لن يتكررما فعلوه بهذه القرية المسكينة الاتعرف انني اهشم رأسك تماماً قبل ان تفصلها

تقدم الليل كثيراًوالهدوءيهيمن على السفوح الندية وحينها اخرج حمه شوان مزماره من وسطه، وبدأينفخ فيه بروية، كان الشفق يلوح من زاوية من السماء، كان القطيع منتشياً، وكذلك بدت له البرية اكثر سكوناً بعدها امسك برقبة احدى أغنامه واخذ منها بعض الحليب وأخرج الخبز وبدأ يتناول وجبته.

(٤)

عند الظهر رجع حمه شوان والقطيع الى القرية كانت الحيوانات في أوج النشاط والخفة. كل يجد طريقة نحو بيت صاحبه. أخذ الرجال ينتظرون بسرور الى القدور الكبيرة التي امتلأت لأول مرة تماماً بالحليب الدسم، قالت - اسكول - زوجة عم رشول:

- حفظ الله الفتى حمه شوان، هذه الأيام مليئة بالبركة إذ تمتلىء بها قدورنا الكبيرة بالحليب الدسم.

مد عم رشول يده على لحيته البيضاء وقال:

- ياامرأة هل تظنين أن سوء الطالع سيظل كبلاء محتوم يجثم بظله الكئيب على القرية. . ؟ كان لابد للقرية من أن ترميه وقدرته. .

المستطيلات المضيئة

قصة: عبدالله السراج ترجمة: محمد صابر محمود خطاب

للفأر الأبيض أهمية بالغة في المختبرات، أمّا أن يحلَّ (إنسان) ما محل هذا الفأر! فأنّه أمرٌ في غاية الغرابة ومثير للدهشة لدى كثير من الناس.

علقت - ذات مرة - ضفدعةً من مؤخرتها لأراقبها مليّا، حدث هذا قبل أنْ يسمح لي سنّي بدخول المدرسة.

ومرة اخرى كانت الضحية جرادة من النوع الذي يُسمى بـ (فرس النبي) وقد غرزت في عينها إبرة منتقماً منها لأنّها قرضت بعض الوريقات من حديقتنا.

والدتي كانت تضيق ذرعاً بقناني تلك. قنينة نمال، قنينة خنافس وأخرى فراشات، ذباب، حشرات..

كانت أثيرة لدّي، أصفّها وألهو بها، أحّبها حباً جّماً.

تعددت القناني وتنوعت. عقارب، عظايا، صراصير... عناكب.

وقد ألحقتُ بها عدداً من الأرانب والطيور.

كان يحدوني أملٌ مجنح كمثل طفل وديع يتبع أثر طائر أخضر. عندما تجنح ذاكرتي الى ذلك الزمان يترسخ حاضري اكثر فاكثر. لقد اختمرت أفكاري وهواجسي بخمير تلك الكائنات المجنحّة، فهي تشغلني وتثير اهتماماتي، فنحن الذين آستنبطنا بأنفسنا مقياساً من دوران الأرض والقمر لمعرفة (الزمن). غير أنَّ هذه الساعات والتقاويم التي نعلّقها ونطرّز بها جذوع أعمارنا، هل هي حقاً تقيس الزمن الحقيقي لأنسانيتنا بكل دقائقه؟! أعني ذلك الزمن اللّدن الرخو مثل الزئبق أو بالأحرى كمثل المطّاط يتمدد في إحساسنا ويتقلص.

في المنام حين تتقاذفنا الأحلام، نُحسّ بسريان (الوقت) كقطراتٍ من الماء وهي تنكسب من أفواه المزاريب. تتشابك الملامح في خواطرنا وتتداخل، ولكن ما أنْ نستفيق حتى يشرع شعورنا بالهيمنة على تلك الاختلاطات ويقيد كل تلك الصور والذكريات بيد من حديد.

ولكن، ياترى، كم هو عمق ذلك المحيط الزاخر لماضينا؟!

وكم هي كثافة كتلته اللّزجة بحيث تُشغل هذا الحيّز الضيق من الدماغ؟! كثيراً ماأعود الى الوراء، الى الماضي السحيق، أجعله منتجعي أسيح فيه، فرُب شيء متناءٍ في الصغر قد يفرض نفسه على كثير من الأشياء الأخرى ويرمي بثقله في الميدان من بين زحمة تجارب حياتي جميعها، فتلك المسامير المقببة المرصوصة رصاً على منزلنا لمّا تزل تلتمع في بؤبؤ عيني، وصراخ أمّي مايزال شريطاً مسجلاً في أذني، ورائحة السمن والبصل لـ (كشك)[1] الصباحات الباكرة، مابرحت تملأ منخري وتصعد في خياشيمي عجباً وهل هذه النقاط الصغيرة اكبر حجماً من مجموع الذكريات

التي هي حشو جمجمتي؟

اليوم ودونما سبب وجدت نفسي بغتةً فوق درج منزلنا القديم، من قذف بي هناك؟ إنّ تطورات الحياة وتقلّباتها أثبتت لي - بما لايدع مجالاً للشك - أن ديمومة الحياة فقط هي الدائمة، وأنّ عجلتها لن تتوقف عن الدوران. ولهذا السبب تجدني - ومنذ أمدٍ طويل مغرما بتصفح الكراسات القديمة، وقد تعلمت اللغتين اللاتينية والهيروغليفية، حصلت على مجموعة من المخطوطات، وأعانني تردّدي على المتاحف والمعابد على سبر أغوار بعض خفايا الخطوط وحل رموز الطلاسم ومعرفة بعض الأسرار.

وهكذا ونتيجة لأبحاثي الدقيقة توصلت الى حقيقة ثابتة تتعلق بالموت والحياة: لاحدود فيما بينهما، أوبالأحرى بكلّ ما تحملانه من متناقضات فأنهما حلقة متصلة، لذا فبداية الحياة هي نهاية للموت، والعكس صحيح. الموت هو الحياة، موتٌ في الحاضر هوسماد لحياة مقبلة، ولكن هل بوسع الانسان أن يتخلّصَ من البعد الرابع، ويفلتَ من قبضة المكان؟! في الوقت الذي توشك فيه شمعة العمر على الذوبان من كلا طرفيها؟!

نعم...

(2)

تجاربي تلك قد أثمرتْ، وآتت أكلها،، أتعلم بما أنويه الآن؟ إخالك لاتعلم. فيما مضى تردّدت فيه - عدة مرات - لكي استجمع قواي كلّها لوثبة أقوى وأشد.

والآن أفكر في (إنسان) أغوص في اعماقه لفترة وجيزة. كن رابط الجأش، سوف أروي ظمأ تساؤلاتك..

أتدري لماذا؟ نعم.. عندما أغوص في أعماق ذلك الانسان فأنني أسبر غوره، أمتزج بمشاعره ومشاغله، أحس بما يعانيه وبما يؤلمه ويبرحه..

ربّما تعترض فتقول: إنّ هذا ليس بالأمر الهيّن.

وتتمثل بقول القائل (هذا العجين [1] بحاجة الى كثير من الماء).

ربما لاطائل فيه. أوافقك في هذا. على أية حال إنها لتجربة، والتجارب لاتخلو من منافع.

إنْ كنت تستغرب هذا وتراه أمراً عجيباً، فكيف تُقر - إذن - بأنني عازم على قلب عمر الانسان رأساً على عقب!؟

إنك أنت خير نموذج لذلك. أنت مرميٌ في وسط الحياة دون أن تسأل تعيش وتطوي صحائف عمرك عاماً بعد عام أو بصورة أخرى تصنعك الحياة وتعجنك كما تشاء هي لا أنْ تقوم بصنعها حسب مشيئتك، هي التي تختمك بخاتمها دون أنْ تتمكن أنت من وضع بصماتك عليها، لذا يرهف إحساسك بالموت الى الحد الذي تصبحُ فيه حياتك جحيماً لايطاق. تمضي السنوات تباعاً، سنة تنصرم، شهر آخر، أسبوع آخر، يوم آخر، سويعات، ثوانٍ وإذا بك بين فكي الرحى وثفالها.

تتفتح الزهرة، والتفاحة تنضج، ومن ثُم ودون سابق إنذار تهوى من علٍ.. إذن تريدُ أنْ تهرب، تنجو بجلدك، هيهات فلات حين مهرب! عبثاً تبحث عن طريق للخلاص، فإزاء الموت لن تلمح غير الموت طريقاً.

بعوضة متناهية في الضآلة أودتْ بحياة الأسكندر الكبير دون أنْ يعلم أحد بمدفنه.

إنك - كما أرى - قد دنوت من جوهر المشكلة!

والآن فأنني مزمع على إعادة (الزمن) الى الوراء، أعني ألاّ نسير باتجاه الممات بل باتجاه البعث - كمحصلة -.

لابد وأنك قد شاهدت ماء النهر وهو ينساب فوق مجراه الحصوي الرائق، غير أنَّ الأسماك تعاكس التيار فتتجه نحو المنبع.

ربّما تسأل: كيف؟ ولو أنّني لازلتُ في بداية خطواتي إلاّ أنّني واثق كل الثقة بالفوز والنجاح.

أتدري لماذا أشعل قيصر نار الحرب العالمية الأولى؟

قيل: إن إحدى يديه كانت أصغر من الأخرى!!

أمّا أنا فيداي كلتاهما تشكلان (معادلة) متوازنة. وهكذا فلست أنا الذي ربى جرثومة (تولاريميا)، ولستُ ممن اخترعوا القنبلة الهايدروجينية والكوبالت، كلّ ما هنالك قرار وقد أزمعت على

اتخاذه الليلة، وقد أستعين بالتنويم المغناطيسي.

ربمّا تسأل: حسناً، ومن آخترت؟!

إنني - مثلك - حائر في هذا السؤال.

أخيراً، اتخذت قراراً عادياً جداً.

أتعرف كيف؟ عند الغروب، فانَّ اولَ من يحضر، يصبح مادة للتجربة.

لابد أنّ القدر هو الذي بعث به، والاّ فكيف (هو بالذات) دون غيره يشخص أمامي من بين ألالاف المؤلفة من سكان المدينة؟ أظن بأن برهاني صحيح ووجيه.

(3)

تتذكر (فاوست)، وقد استمتعنا - سوية - بمشاهدة الدكتور (جيكل) والمستر (هايد) في السينما.

تلك الأمسية، التقيت من؟ إحزر؟

. أتعرف من أيّ صنفٍ كان؟

حارس . نعم حارس أزقّة. ولم تضحك، إنّني جاد؟ كان من العسس.

ركّزت ناظريَّ كليهما بقوة في ناظريه،

أراد اللجوء الى بندقيته، قلت: ليس السلاح مرهماً لكل الجروح . اضطرب ولم يعرف ماذا يفعل، وأردفت قائلاً: لقد برحت بهما الالام فحفرت في أعماقها أخاديدها كما يحفر مرض السرطان، سكن روعه وأطمأن، فانتثرت سورة غضبه على قنوات الجدران ثم سعل سعلة خبير عارف، وردد هو مع نفسه قائلاً: آه أبغض الثرثرة واللغو الفارغ، وكأنَّ حناجرهم قد طليتْ بزيت الأوز!!

قلت: لأنك حارس. طابت نفسه فانتحى ناحية ورسا فيها كما ترسو السفينة على الشاطئ، ثم رفع فانفرجت شفتاه عن ابتسامة.

(تلك الليلة التي أرقت فيها، كان أبي وأميّ يتهامسان ويتناجيان، وكانت حزمة من النور تنسكب في إحدى زوايا الحجرة، لم ينقطع همسها، فطلبت ماءاً، قال أبي: ألم تنم بعدُ؟! وأردفتْ أمّي:منذ متى وأنت ساهر؟! فلمْ أدر كيف أجيبهما، لذا صحت: ماء. . . ماء. كانت النافذة المضيئة قلادة من الزبرجد تلمع في حدقتيه.تعلقت عيناه بنقطة، وقطعة من الضياء كانت جاثمة فوق أخمص بندقيته، نسي أنَّ الارض هي موطئ قدميه فأراد أنْ يطيرَ فآنغرزت فوّهة بندقيته في فقرات ظهره.

قلت: هل سمعت بعباس بن فرناس؟

قال: هل هو حارس؟! قلت لا . . لكنه كان سجيناً لدى أحد الحراس من أمثالك.

قال: لم أتشرف بمعرفته.

تراءت سماء الزقاق واطئة جداً، وقد همد الظلّ كمثل حيوان محتضر، ودون سابق إنذار صعقه صراخ طفل كجمرة متقدة التصقت بشحمة أذنيه.

قلت: تستحق، فآبتعد مرمى حجر، وعلى ضوء ذلك المصباح اليتيم فتش مؤخر الزقاق، ثمَّ آستدار فداس بقدميه ظلمة الزقاق، مرسلاً مئات اللعنات الى كلِّ طفل بكّاء.

بعدها، تلقفنا الظلام الحالك كما يتلقف الحوت فريسته.

قوو. . . قڤو. . قوو. . قوو. . .

صاحَ ديك، وتثاءبت مظلة النور الحُبلى من مشرق الشمس، فآحتمت عينا (صاحبي) المسهدتان بمقلتيه المرهقتين وآنقطعتا عن الدوران برهة من الزمن، وقد وهبت أشعة الشمس الوهّاجة الأشياء ألوانها، ونثرت أشكالاً من الأفياء الأرجوانية الغامقة على وجه البسيطة، وتشربّت أذيال بعض السحب الفضية بالحمرة القانية كألسنة من نار، فالسماء حكت بحراً والسحب جزراً، وقد تعرت من غلالاتها استعداداً للغوص.

قلت: يغط الجميع في نوم عميق، الجدران فقط هي التي تتنفس، فتنبه قليلاً.

طفقت خيوط الفجر تنفض عنها الظلام وتتوضح اكثر فاكثر، ورسم نورٌ واطئٌ بغرشاته صور القباب والكلل المصنوعة من الحصران فوق أسطح المنازل .

قلت: لقد انبلج الصباح! قال: لست أملك الساعة. فاردفت: سواءاً ملكتها أم لم تملكها فلن يقف الليل والنهار عن الدوران. نفدت أجوبته فسكت.

تلفت كمن يبحث عن شيء فرأى ظله وقد التصق به ككلب وفي. استدرنا ـ سويةً ـ لمصدر صوت. قال لنفسه: عدنا للثرثرة والتهريج! ثمَّ رمقهما بنظرة حادّة.

لأول وهلة كانا يلوحان كنقطتين كبيرتين، فلم يتبينهما. عاود التحدث مع نفسه: ربما ترآى لهما بأنني (نقطة) أيضاً! قلتُ: ربما لن يبصروك مطلقاً.

استعار عيني صقر وأذني فرس.

ـ كلُّ شيء في حقيقته (شيئان) آثنان.. الليل والنهار.. السماء والأرض، الزوج والزوجة، الأسود والأبيض تابع المستطرقات على منواله، (صاحبي) كان يصيخ السمع.

ـ غيرهما كثير.

ـ لكن الموت ـ كذلك ـ نوعان.

أريد أن أقول: إنَّ بعضاً من الأموات هم أحياء مخلدون في ذاكرتنا.

ـ لست أفهم.

خفتت الأصوات واختلطت أصداؤها ـ هنالك ـ بصمت الشارع.

قال: هؤلاء الناس، اعتادوا أنْ يحلجوا الكلام كفعل الحلاج بالقطن أو الصوف! قلت: ألمْ أقل لك بانّك قاصر؟ ثم تابعت الكلام فقلت: لو ملكت خزائن قارون.. ولو تربعت كالفأرة (بانبانك) على اكداس من الذهب والمجوهرات الملكية، فلن يجدي نفعاً إن لم يكن كيانك نابضاً بالحياة.

ظلَّ صامتاً ولم ينبس ببنت شفة.

قال في نفسه: إنْ تجتمع كلُّ المستحيلات و (ينقطع السبت عن الشهر)[1]، فلن يترك هؤلاء ماهم فيه من جدال وثرثرة وقيل وقال! ولن يهدأوا ليل نهار، يالها من مضيعة للوقت!

عيل صبري، فانسلخت من جلده وآنسللتُ خارجاً، فالتفت فرآني شاخصاً بجانبه، وكايٍّ غريب تفرّسَ في وجهي.

قلت: الحياةُ أثمن وأسمى من أنْ تصمها بوصمة (المضيعة للوقت) كما تفضلت، فتحير وأصيب بالذهول وحين فتش عن لسانه كي تنطق كنت قد بارحت المكان.

عن مجموعة بعنوان

المستطيلات المضيئة

الهوامش

(1) طعام يتخذ من البرغل واللبن بعد اختماره فيفت ويطبخ

(1) من الامثال الشعبية الكردية.

(1) جمش: قرلاص ولاعب

(1) من الامثال الشعبية الكردية

(1) تزعم الأساطير الكردية بأنَّ فأرة اسمها (بانبانك) غير منظورة كانت تتربع على خزائن من المجوهرات الملكية.

(1) من الأمثال الشعبية الكردية.

وَمـــاذا بَعـــدُ ؟

قصة : نصيرة عبدالله كوران

اليـوم شديـد البـرودة . . قالت ذلـك في نفسها، وشعور خفي بالـرضـا والارتيـاح يصـاحبهـا ويصاحب خطواتها المتناغمة على الاسفلت البـارد، فقـد مريـوم مريـح في المـدرسـة حيث دوامها المسـائي الجـديـد، رفعت عينيها نحو سماء ضبابية كثيفة مشوبة بحمرة خفيفه ثم ادارتها نحو اعالي اشجار الغابة الصغيرة المسيجة والتي تمشي بمحـاذاتهـا وقـد تشابكت اغصانها فوق امتداد احمر متوهج لقرص الشمس الذي بدأ ينسحب ذاويا. اصبحت هذه الـرحلة القصيـرة ضروريـة يوميـاً، كذلك تأملها للحظات الغروب، تمنحها هذه المسافة التي تقضيها في خلوة مع نفسهـا في طرقـات المـدينـة فرصـة لاسـترجاع الكثير من الافكار والمشاعر الضائعة في زحمة الحياة اليومية وفي مشاغلها . . مشاعر تعيـدهـا غالبـا الى الايـام الخـوالي . . ايـام الـدراسة، والآمال، و طموحات الفتية . ترى هل كان تغييرها لدوامها الصباحي وجعلة مسـائيا . . واصـرارهـا على قطـع المسافة الطويلة نسبياً بين بيتها ومـدرستهـا على قدميها، ذلك كله برغبة خفية منها في تغيير روتين حيـاتهـا؟ جائز . . قالت ذلك وهي تراقب اسراباً جديدة من الطيور تعود الى اعشتها، وغطت السماء امامها . بيتها الان دافئ، حتما، وطفلهـا الـرضيـع في مهده وقدا عدله زوجها رضعته، وابنها الاكبر يمرح بينهما، وهي كانت قد امضت شطراً من الليل وفترة الصباح كلهـا في تنظيم البيت واعـداد كل شي. لكي يكـون على هذه الصورة . . انها حقاً صوره مثالية لما تتمناه كل أمراة . . ان تحصل على شهـادة جامعيـة، زوج جيـد، واطفـال رائعين لكنهـا ورغم انهمـاكهـا براجبـاتهـا المختلفة وبتهيئـة اسبـاب الـراحة لعائلتها الصغيـرة وحبهـا لهـا ومـايتطلبـه كل ذلـك من اعباء مضنية وجهود وتضحية حقيقية . والوقت؟ انه يمضي مع كل ذلك، ولكنها تلتفت الى قرارة نفسهـا بين الحين والاخـر وتستـاء من التكرار والركود في حيـاتهـا . ومن خيـوط قاتمة ثقيلة تنسدل على منافذ روحها وفكرها وعلى عقلهـا، تجثم عليهـا وتجعل منها مساحات محدودة يملأها الصدأ . . الصـدأ انـه يتـراكم على تراكيب كيـانهـا ويسـد طريق الانعتـاق عن روحهـا المتـوثبـة وعن كل احـلامهـا وملكـاتهـا وطمـوحـاتهـا . وتحيلها وتائر الايام المتتابعة والعدو المستمر وراءها الى افكـار ونـوايـا شبه مبهمة وعاجزة، وللحظات قاسية يصبح كل شيء امـامهـا عبثـاً واتفـه من عبث، لكن لاتلبث ان تزول الغمامة وتهـدأ المغـالاة . وتفـرج عن افكـارها المتازمة، وتعطى لكل منها دوافـع وضـرورات ملمـوسـة ثم ليتكـون بعـد ذلك نوع جديد من المهادنة المؤقتة ثم الارتياح والاستمرار في اللعبة يومياً.

أحسـت ان خطـواتهـا قد تبـاطأت قليـلاً وهي منتشية من نتيجـة اوصلتهـا اليهـا مهـادناتها مع نفسها، وان الوقت تأخر عليها، كان الهواء قد أزدادت، حينما لمحت في وسط الزقاق الضيق وبالقرب من باب خشبي كبيـر، طفـلاً صغيـراً جداً فرشت تحتـه بعض الاغطية وبالقرب منه صرة وبعض الحاجيات . . وقفت امامه وهي تتـوقـع ان ينفتح الباب الخشبي او اي باب اخر ويأتي من يحمله . انس الطفـل لوجـودهـا بقـربـه بعـد ان كان وحيداً فأبتسم ابتسامة عريضـة، واخـذ يهـز جسمـه مرحا . وكان الهواء البارد يحرك ثيابه المفتـوحـة عنـد رقبتـه وحول صدره مدت يدها وحاولت ان تصلح ثوبه فلم تفلح، لوح امامها باصابعه وهو يعيد ابتسامة عريضة رأت فيـه لوهلة ابنهـا الصغيـر المتـرع بدفء البيت هنـاك . مضت نحو البـاب الخشبي وطرقته فأخبرها رجل ذو عيون منتفخة بأنه لايعرف

شيئاً عن الطفل اوعن اهله، واقفل الباب مسرعا، لم يكن امامها من خيار الا ان تتركه فالوقت تأخر اكثر. داعبته ومدت يدها وفكت شالاً صوفياً ازرق اللون كان حول رقبتها. . نظرت الى الشال فقد كان جديداً، وقد اعجبت به جميع زميلاتها. . ثم هويلائم اكثر ملابسها. . لم يطل ترددها واخذت تلفه باحكام حول رقبة الصغير وصدره، ثم لوحت له بيدها للمرة الاخيرة وتركته، بعد خطوات قابلت شاباً احدب الظهر. على وجهه شحوب غريب، وعيناه جاحظتان، وفي خطواته الثقيلة يمرح خفيف. . بدا عليه انه يهم بقول شيء ما، ولكنه عدل عن ذلك. قالت في نفسها:
لاشك انه صاحب الطفل الصغير القابع هناك. حينما اشرفت على نهاية الزقاق التفتت فرأت الشاب الاحدب يتجاوز الطفل، ثم يلتفت هو ايضا نحوها.

×××

الترقب. . الحذر. . مشاعر جديدة لم تعرفها منذا مد طويل بل ولم تعرفها كما تعرفها الان. وتسللت هذه المشاعر الى نفسها تدريجيا، ففي كل مساء، وعند حلول الظلام في هذه الازقة الضيقة. عند رجوعها كل مساء في نفس المكان. . اوعلى بعد عدة خطواتٍ منه يظهر ذلك الشاب الاحدب فجأة بوجهه الشاحب وعينيه الهلعتين اللتين يثبتهما على وجهها كلما تمر به. ويقف قليلا امامها. . في البداية اثار استغرابها وفضولها، ثم اخذت تترقب ظهوره. . والان اصبح ظهوره واقترابه منها يصيبها بالتوتر والانزعاج، واخيرا الخوف. . لماذا يراقبها؟ لقد أحسمت انه ينتظرها، وعندما تجتازه يظل يتفرس بها. وبخطواته الثقيلة يمشي وراءها. . تتساءل دائماً لماذا؟ ماهو غرضه؟
اخذت تستنجد بمعلوماتها القديمة فقد كانت الطالبة المجدة في (علم النفس) في الكلية. . ترى هل هوضحية عقدة النقص التي تسببها عاهاته وبالنتيجة يعيد له ذلك ويثبت نشاط (اللهو) الشيطاني في اعماقه؟ حاولت بعد ان راودتها مثل هذه الخواطر ان تحني نفسها عندما تمر به، وتقصر من قامتها المديدة، ولبست حذاءاً واطئاً، فهو احدب واعرج. ومثل هؤلاء يكرهون في غيرهم ماهو غير متكامل عندهم. . ثم هل هومجرم نتيجة لاستمرار ذلك الاحساس الساخط عنده؟
مثل هذا الشخص قد يسلك سلوكاً وحشياً في ظروف معينة. . هل خنق الطفل في تلك الليلة تنفيساً لسخطه المتراكم؟ اوهل سرقه وباعه لاشباع حاجة مادية عنده؟ وهي الشاهدة الوحيدة بعد ان ارعبها هذا الخاطر لامت نفسها لأنها لم تنتظر حتى ترى مصير الطفل المسكين ثم طرقت الباب الخشبي الذي كان الطفل بالقرب منه، وباباً اخر وسألت عن الطفل اجابوها وسط دهشتهم انهم لايعرفون عنه شيئاً. هل هومهووس جنسي اصبح اسير رغبات شاذة طارئة تفرضها عليه غرائزه المنطلقة وتوجه كامل سلوكه؟ بدأت تلم خصلات شعرها الاشقر الطويل وتخفيه تماما.
اصبحت وسط لجة من التساؤلات والتخمينات المختلفة واصبح الخوف مقرونا لديها بمتعة ومجازفة خفية وهي تواصل تثبيت وابراز خبراتها المعرفية وتحاول تطبيقها. ولم تخبر احداً بكل ذلك حتى زوجها بالخوف والترقب اللذين تواجههما كل ليلة. بدأت تفتش بين صفحات كتبها القديمة ليلا عند انتهاء اعمالها. . وايضا في بعض القصاصات كانت قد اقتطعتها ايام الدراسة.
من مصادر وكتب مختلفة. . كل هذا وسط دهشة زوجها لأنها منهمكة في تفكير جاد ولوحدها. . تنشر كتبا حولها وتؤشر عليها.
اندمجت تماما مع اراء سكينر وفرويد ويونك وادلر وواطسون وغيرهم سجلت على ورقة تجربة لجامعة غربية تقول: المجرم. . اليس هومن المخلفات الوراثية لنمو الانسان وتطوره وان جراثيم الماضي تبقى في هذا الانسان يتوارثها ويورثها باستمرار. المجرم هوذلك التعيس الذي يعيش فيه الماضي مرة اخرى، وله صفات جسمانية معينة مثل صفات القرد فكان كبيران، عظام الوجه مرتفعة، الشفة العليا من الفم رقيقة، اذنان عاليتان، قواطع الاسنان طويلة، خطوط منفصلة في يده وقوة نظر حادة.
خيل اليها ان الشاب الأحدب له جميع هذه الصفات وقررت في نفسها ان تتأكد منها ولكنها عندما اقتربت منه ورأت عينيه الجاحظتين تحدق بها. . عندئذ لم تعد ترى غير قميصه البرتقالي. حيث ظل لونه البرتقالي يشتعل في عينيها. . لم تستطع ان تنظر وتدقق اكثر في ملامحه. . خافت ان يثيره تطلعها اليه، ويعمد الى تصرف ما، لامت نفسها على ذلك وقررت ان تواجهه في اليوم التالي.

×××

كانت السماء غارقة في حلكة الليل والغيوم، وقطرات مطر خفيفة مصحوبة برائحة غبار، عندما اقتربت من ذلك الزقاق كان التوتر والتوفز يسيطران عليها تماماً، وعندما اخذت تتفرس في الاعمدة والابواب بحثاً عنه، استغربت تماماً انها لم تجده. . عجباً؟ زال التوتر عنها للحظات وتنفست الصعداء، ولكنه طالعها فجأة في

احـد المنعطفـات وكان اكثر قربا منها بحيث بدا لها كاقرب وابشع وانفـر شيء في الـوجـود . . واحست برعب حقيقي ، وكانت شفتاه الزرقاوان الغليظتان تهمان بقول ما . . حينما استجمعت كل قواها وصرخت به وهي تلوح امامه بقبضة يدها المتشنجة .

ـ قل لي ياهذا . . ماذا تريد مني ؟

وقف صامتـا يحـدق بهـا واخـذ صدره يرتفع ويهبط بشدة وفتحات انفـه تتـوسـع لنفث الهـواء امـامها بصوت مسموع . . وقطرات من العرق التمعت فوق جبينه الاصفر رغم برودة الجو، حاولت شفتاه الزرقاوان ان تتحركا . . ولكن الرعب الذي انتشر في أوصالها كان يدفعهـا الى عدم انتظـار اي جواب منـه ، اعـادت عليـه السؤال بصوت منفعل تعلوه رجفة خفيفة :

ـ لماذا تلاحقني كل ليلة في هذه الطرقات؟ ماذا تريد مني ؟

عندئذ تحركت شفتاه وانطلق يقول بصوت متقطع اشبه بالضجيج :

ـ انـا لالا حقـك . . انـا فقـط اردت ان اقـول لك . . . ان هذا هو طريقي ايضا فأنا اذهب كل مساء لزرق ابرة تعينني على التنفس . . فأنا مصاب بالربو . .

تبـددت ملامـح القسـوة والانفعال في وجهها . . وارخت المفاجأة اعصابها المشدودة ثم واصلت الاستماع اليه :

ـ كل يوم وددت لو قلت لك . . شكرا . . ولكنني لم استطع ان اقولها . . تلك الليلة حينمـا كان فيهـا الهـواء عاليـا . . والبـرد شديداً . . رأيتـك تعطفين على ذلـك الطفـل الصغيـر . . وتلفيـه بوشـاحـك الجميـل . . اردت ان اعبـر لك . . عن تقـديـري لأنـك استغنيت عنـه ، وانـا بدوري بقيت مع الطفـل حتى جاء اهله . . انت من الناس الجيدين ، ولكنني لم اعرف كيف . . انني . . شكراً لك . . ووداعاً .

ودعها وتجاوزها بخطواته العرجاء الثقيلة . . كانت تنظر اليه بعيـون ملأى بالجـواب الحميم . . رغم انهـا لم تقـل شيئـاً . فقد احست انها بغيـر حاجـة الى الكـلام فهـو يعرفها تماما وهي تعرفه ايضا . . ظلت واقفة للحظات فقد افقدها الانفعال المتغير بسرعة شديـدة القـدرة على المضي في مشـوارهـا . . الشـال الازرق . . خجلت من لحظة تردد راودتها . . الكتب القديمة . تفوقها في مادة علم النفس . . راحت تتساءل هل ماجرى امامها كان طلسما وسراً غريبا من الاسرار؟

ـ كلا ليس سراً . . بل هو حقيقة جد صغيرة من الحقائق المتواجدة بكثرة حولها . . عانتها وعاشتها ولمستها بنفسها وتساءلت ايضا :

ـ وماذا بعد؟

حينما مضت بدورها في طريقها ، كانت خطواتها وخطوات الشاب الاحـدب امـامها تحدث وقعا متوافقا ومنسجما كل الانسجام على اسفلت الشارع .

عالم خاص

قصة: محمد فريق حسن ترجمة: رؤوف عثمان

تنحدر الشمس الغامقة في الأحمرار نحو قمة جبل [1] (داراغا). واسراب حمائم المنائر وقبب مسجد[2] (كاك احمد الشيخ) تستحم في أمواج بحيرة[3] (دوكان)، أناس كبار وبالأخص الذين تقع دورهم في اطراف المدينة تزدحم في هذا الميدان الشبيه بطرفي العماليق، في المغرب يجتمع هؤلاء الناس، فالسيارات العتيقة تشق فيهم الجداول وتميل بهم نحو مراتعهم. . . كرة اخرى يعانقون مواقدهم الدافئة، اما الباعة المتجولون فيتسارعون بالدعاية لمبيعاتهم. . من هنا يلمح جبل (داراغا) اقرب للرائي، لأنه مثقل بالثلوج فيبدو اكثر تجسيماً. بين فينة واخرى هيجان عاصفة قارسة يجعل شعور الجسد اشواكاً مدببة.

فكلما تلوح سيارة باص، تفتح لها الأذرع وتستقبلها غابة من السيقان والركب. .

تواً وجد العم كريم نفسه مع حقيبته في امواج المنتظرين، رفع يده نحو صدره وسد أزرار[4] (المراد خاني) من الأسفل الى الرقبة. . . «ياللعجب! . . . شتان بين هذا المناخ وذلك، أما هذا الطريق فلا نهاية له».

اجال بنظره الى المنتظرين فعادت السكينة والأطمئنان الى جسده المنهوك. . مع أنه نافس معظمهم على ركوب السيارات لكنه الان يحبهم وبالأخص في هذا المغرب الذي جعل لقاؤه بهم يخفف الوطأة عن كاهله ويزيل احساسه بالغربة وكأنه في بيته. . . فنسى متاعب الطريق. . لكن رياحاً ممضة تحفر كبده في خفاء. جمع من الشباب وصلوا موقف الباص وعمروه بضحك ودردشة. . . اقبل نحوهم وتأمل في وجوههم. «كلهم يشبهونه. . . فلا هو احدهم. . . في النباهة والمزاح والكتب التي تحت ابطهم يماثلونه. قطعاً لا اشم فيهم نكهته، لا والله انهم ليسوا عمودي الفقري. . . من يقول أنه الان في البيت وكعهده تنحني هامته فوق الكتاب ويطالع. . . اظن انه (هوكر) بعينه. . . كلا انه يشبه صديقه (هيوا). . عسى ان يكون (هيوا)، حتى يمنحني نبأ ساراً. . . ».

تذكر ما تفوه به صديقه (هيوا) وقتئذ:

«سوية عدنا من الجامعة. . وسوية زرنا اسواق القيصرية، غادرنا القيصرية وتلاحمنا مع الجموع المكتظة في السوق. . . . تجولنا في سوق الخضر. . . فحينما التفت اليه أمام بناية البلدية لم أره معي، لقد بحثت عنه ذات اليمين وذات الشمال وأنتظرته كثيراً. . ولكن بلا جدوى، فعدت من حيث أتيت صفر اليدين، مرة اخرى عاودت البحث عنه وكسى الضباب غشاوة عيني فما وجدته».

رفع هامته، حلق سرب من الحمائم الرمادية من قمة المنارة وهبط فوق القبة. . . وقصد سرب أخر صوب المنائر. . . وأبتعد العم كريم عن زحام ذلك الميدان، قاصداً شطر عالمه الخاص. «يشدون محكماً اطرافه بالسلاسل المسننة، عبثاً ينوي المقاومة،

فكلما يحاول أن يرخي المسلسل، يزيد رسغيه جرحاً وتخديشاً... ربما وصل الان حد العظم.. من لا يصدق ذلك...»

انتظر الأجابة حيناً ولكن بلا جدوى.. صوت منبه باص كبير أعاده الى الساحة.. شاب يعدو وراء الباص فاصطدم به وسقطت الحقيبة من يده، تمالك نفسه كثيراً، حدق في الباص، فحينما علم انه لم يلحق به بقى صامتا بلا حراك، لكنه حدق في باب السيارة دون ان يغمض له طرف. بشق النفس حاول رجل بدين بيده كيس من البرتقال والمظلة والمعطف، ان يدلف من باب الباص، لكنه لم يفلح، فمع سير الباص البطيء هبط مهرولاً بدهاء الى أن هدأ سيره، وبعد خطوات توقف، طفق يغمغم بكلمات مبهمة، وكما يبدو أنه يشبع السائق شتما..

طالع العم كريم قامة الرجل البدين وعاد الى عالمه الخاص:

«اضافة إلى هزاله المعهود، أضحى الان منجلاً ناحلاً، لقد انقطعت عنه اطعمة امه «حفصة»، وتيبس جلدهُ على عظامه.. ذوى خصره نحولا فنحولا.. آه.. آه»

لقد اعاده زئير عاصفة قارسه الى الساحة، أجال بنظره الى الساحة، فلاحظ ان الرجل البدين لم يبق هناك، أما الباعة المتجولون فتناثروا هنا وهناك... اقبل صوبه - رجلان، هب العم كريم يبادلهما النظرات، ناقلاً بصره عليهما بالتناوب، كانت جبهتاهما عامرة بطوايا وأخاديد، أما الوجه فذو لون أصفر مطعم بالسواد، خد احدهما مطبوع بنمش، كانا يسيران متكاتفين على إيقاع واحد، فحينما اقتربا من العم كريم تثاقلت خطواتهما فتفارقا وأوقعاه فيما بينهما، كل من جانبه حدق في العم كريم وحقيبته بدقة. الى الأعماق، انتابته قشعريرة، فاصطكت اسنانه فأزداد وضعه سوءاً على سوء ضاق به الشهيق كمن على حافة احتضار... فتح احد ازرار سترته، تردد امام موقف الباص جيئة وذهابا... رفع هامته وشاهد بقعة سحابة دكناء تطير، تابع سيرهما، ولكن كظاهرة خادعة يبدو أن المنائر تعبر زرقة السماء... طفق يذرع الشارع بتمهل الى أن عاد الى عالمه الخاص:

احس بالرشح، لم يعد يدري هل السبب، الرياح القارسه ام عذابات قلبه المنهك، نزع من جيبه المنديل وعلق الحقيبة على كتفه، ادخل يديه في جيبي السروال.. وصل الى بوابة المسجد فقفل راجعاً، سرح بنظره ذات اليمين وذات الشمال، لم ير الباص الذي يوصله... لقد تمنى ان يصل الى البيت سريعاً.

«اصل الان الى البيت... ما ان لمحتني حفصة عند الزقاق حتى استقبلتني بلهفة.

- هل عدت وحدك..؟.. اين هوكر؟ - دعيني وشأني كي استريح هنيهة، ثم اقص لك كل شيء.
- مذ سافرت لم يغمض لي طرف.
- لقد خطر لي قلبي انه الان يتجاذب اطراف الحديث معك.
- أنظر ان حصته في (كبة حامض) حتى الان ينبعث منه البخار.. قلت لو بغتة دلف من الباب جائعاً.؟»[4]

رفع العم كريم هامته... فوقع بصره على الجدار المقابل، لاحظ خطوطاً مكتوبة بلون احمر وممحوة بخطوط سوداء... مرة اخرى تراجع صوب عالمه الخاص..

« - بني كنت يقظاً الليلة، قلت حتى لا يتخاذل امام رفاقه، والا...

- لماذا أبت هل فعلت عملاً شائناً؟!
- ماقلت شائناً... لو تعلم حفصة لجن جنونها... حسناً فعلت لأنك لم تفصح عن وجود (سيراي) والا لتشرب مخي... لا أدري اين تصل نهاية هذا العمل؟ وماذا تريد أن تصبح؟
- تحريك بركة واقفة. لا أحس بوجودي إلا لحظة اترك أثراً... فكلما ارتاد الشوارع اشعر ان قامتي أسمى من الأعمدة..»

دار العم كريم حول نفسه.. انقشعت ظلال الجموع المزدحمة لم يبق أمام الموقف الا اليسير من شتات المسافرين، كانوا يسيرون أمامه بخطوات حثيثة، كادت الشمس ان تلثم جبل (داراغا).. تمدد صدره بشهقة عميقة فأرتخت السترة. لمح شاباً من بعيد وتأمل فيه بتمعن قصده «هوذا.. قامته، بشرته، وجهه الألق، مشيته، وتحت ابطه حقيبته... كله هوكر بعينه..»

فرك العم كريم عينيه وطالعه بدقة اكثر. اوشك ان يرمي الحقيبة ويعانقه، لكن الشاب استدرك قائلاً:

- عدت بخير. هل عرفت اخبار هوكر؟
- هل انت (هيوا) بنفسك؟!... لا أدري ماذا أقول.. وانت.. هل تحريت عنه في تلك المدة التي لم أكن هنا؟.

ـ أسفاً . . لا أدري من اخباره شيئاً!

لقد أصيب العم كريم بأندهاش وخمول وكان حائراً، لم ينبس ببنت شفة، جحظت عيناه وسرح بنظره بعيدا. . . فقال!

ـ نعود سوية . . . لقد فاتنا الباص الاخير.

لمح طفلاً من بعيد . . متوجها صوب موقف الباص . . فصاح! (زرزور)، لم يبق عنده الا واحد . . انتبه مام كريك الى ذلك الصوت الطفولي المنبعث في احشاء الغروب الشاحب، استدار نحو الصوت . . توقف الطفل امامه، تيبست شفتاه من البرد، كان يمسك الزرزور بكفه ويشد عليه بأنامله محكما، وبجناحين مرتخيين تطلع العم كريم الى سيماء الطفل المعذب وزرزوره الحزين، فقال:

ـ هاته عمك.

ـ سعره مائة فلس.

نقده الثمن وانتزع من يده الزرزور . . وقصد مركز الساحة، وهناك اطلق الزرزور ورويداً رويداً حلق نحو الأعالي قاصداً المسجد، تمايل مرات ذات اليمين وذات الشمال واخيراً هبط فوق قبة المسجد وأختلط بأسراب الحمائم.

عاد مام كريم الى الرصيف . . وأوقف سيارة اجرة . . فتح الباب ووضع حقيبته، واخذته السيارة بعيداً.

هوامش

1ـ جبل سامق يقع جنوب غربي مدينة السليمانية

2 ـ مسجد كبير فيه مرقد كاك احمد الشيخ يؤمه المسلمون من كل صوب ويتبركون به.

3 ـ بحيرة واسعة تقع غربي شمال مدينة السليمانية.

4 ـ سترة كردية تلبس مع السروال.

5 ـ تحمل العمة حفصة مسبحة طويلة وتلف كتفها بسجادة وتعقد اطرافها على عنقها، انحنت قامتها لكنها متيقظة نبهة، بين فينة وأخرى تصل خلف باب الدار الداخلي تشرئب عنقها الى يسار الزقاق تارة واخرى الى يمينه، بعد ان تطمئن، تدخل الدار فتوصد الباب . . قرابة سنة يبقى باب البيت مفتوحاً وحتى بعد الساعة العاشرة. داخل الدار تهيى (سماور) يومياً ويغلي ماؤه وبجانبها مائدة صغيرة فوقها قدران مسدودة فوهتاهما، إنها لا تلم شتات هذه المائدة وذلك السماور حتى الساعة العاشرة.

في الضحى تصل العمة حفصة مع حقيبتها السوق، قدر طاقتها تضع في الحقيبة الفواكه والخضر، فتحجب الحقيبة بعباءتها عن الأنظار، تتردد مرتين جيئة وذهابا امام بناية البلدية حتى بوابة سوق قيصري، تستغرق السمع والبصر . . . ثم تصل الى مقاهي مركز المدينة، واحدة اثر اخرى تتسلل إليها وتعيد سؤالها المكرور «تفديك أمك برأسها هل زاركم اليوم لأحتساء الشاي شاب مقدام، ذو قامة فرعاء مجعد الشعر، حنطي البشرة، ألق المحيا، يتأبط حزمة كتب، ويلبس سترة زرقاء وبنطلونا رمادياً؟»

شـــــوان

قصة: عبدالله عزيز خالد ترجمة: حسين محمد الجاف

وحيـداً في عالم يلفـه الصمت والكـآبـة، . . كنت ساهمـاً في تفكيـر عميق وكـانت الاشيـاء من حولي مصطبغـة بسـوداوية بكل المأساة الـرهيبـة التي حولت كل ما أحلم به الى منثور. آه. . من تلك المأساة التي تشدني الى ذلك الغابر. وآه من تلك المصيبة التي تقيـدني الى كل ذلـك الـذي راح بحبـال من حديد غير أنني قررت في غمرة الرهبة التي كانت تلفني وتهدد كياني أن أواجه في وعي مترتبات ذلك الخطب الجلل. . وكانت المقولات البنفسجية لفلسفـة الحيـاة. . تمـد بيني وبين تلك الهوة السحيقة التي كانت تفصلني عن الاحداث جسورا. . . ثم انتفض وأقول لنفسي. . [الـفجيعـة لن تحني ظهـري. . . ولن أسمـح لهـا أن تصيب طموحاتي بالشلل]

وكـانت حكـايـات أمي وأمنياتها وأفكارها تملأ رأسي بزخم من حلو الأمـاني مثلمـا تخلق في حافـزا لقطـع ذلـك الطريق الدامي البعيـد الـذي كان يفتـرش أمامي المدى البعيد. . . ويمتد ويمتد بيد أن قطعه كان من أولويات مهامي.

وفي مراجعــة هادئـة لاوراق العمـر الـذي راح هدرا. . . وفي مطـالـعـة لأحـداث عمـر الصغيـر [شـوان] الـذي أخـذت أقلب صفحات تاريخه الغابر في ذهني صفحة صفحة:

ـ لا فأنـا لن أدع اليأس يتسلل الى عش أمنيـاتي. . . . ولن أسمح لنصب الطـريق وإرهـاق المسيـرة أن يطفئا لهفتي في تحدي خلوه الموحش. . . وفي نهـر تلك الاحـداث المـريرة . . كنت أرطب شفتي بين آن وآخر برشق من ندى قطرات الأمل الصافية:

ـ أنـا أنتظـر أوقات حرجة ومواقف أشد حراجة. . . فعندما تسير الأمور بالمقلوب وتنقلب المواقف رأساً على عقب. . . يغادر قلبي صدري. . ها. . قد تجـدد موسم الألم في نفسي بغيـاب طلعـة شوان البهية، وأفول أفقه الأرجواني وهوطفل بعد. لقد كان وصول شوان الى منـزله. . . سيحقق لي واحدة من أجمل آمالي. الجبل السـامق الصعب والضبـاب الكثيف الذي يغطي الوادي ويلف كل شيء ببـرقـع من الغمـوض جعـلاني أطلق الآه تلو الآه مثلمـا الى شعب رئتي نفساً من شواظ.

ـ آه أيهـا المسكين ما أنت الا عاشق أبـدي لأشعـة شمس زعلى تلتهم بأنـوارهـا الـزاهيـة كل ظلمـات العـالم. . . آه لو كان بيدك لحشرت كل ظلام الدنيا في عنق زجاجة مصباح صغير

ـ نعم ولم لايكون ذلك ممكنا؟ فلماذا. . . . لا أخطو صوب تلك المصـابيـح المشعـة؟ غيـر أن الحقيقـة هي أنه عندما تغمر الكون أولى خيوط شمس الصباح الذهبية تتلاشى أنوار النجوم قليلاً قليلاً لتختفي تماماً في النهاية أمام وهجة بحار الضوء النابعة من أعماق الشمس.

(2)

ومـع نفسي كنت قد قررت أن أقطـع الطريق الممل الذي كان

يمتـد أمـامي ويمتـد. . . . فلا حادثة (شوان) ولا إنتظاري لحكم التاريخ الغرير كانا سيؤثران في قيد شعرة.

(3)

وفي وحشـة ذلـك الليـل البهيم. . . غمـرتنـا فجأة أنـوار الكهـربـاء. . . فاندلقت خيوط الضوء أمامنا لتغمرنا ببهجة الضياء المتلألئ ولتنقـذنـا من دخـان (النفطيـات) وارتعـاشـات ضوئهـا البـاهت. آه أيهـا النـور المتسرب من تلك المصابيح كيف هزمت جحافل ظلمات الليل التي كانت تعشعش حولنا لتقلب طياته الى نهـار مشـرق؟ البسطـاء فقط. . . يتشبثون ببصيص الضوء المنثور قبـالتهم. وليست لهم مطلق صلة بغيـره. . . . فليس الكهـربـاء مصـدر الضـوء الـوحيد في هذا الكون غير أن شوقي لمعانقته هذه المـرة وإمسـاكي بحـزمـة من أنواره المتألقة كانا بالنسبة لي شمس وأنوار مصابيح وشعلة منيرة من نيران نوروز.

وتنبعث في نفسي مجدداً ذكريات شوان لتسلب من بالي راحته ومن نفسي طمأنينتهـا. أذ كنت أدنـو منها كلما توجهت نحو الدار وفجأة أحسست بآهة تنفذ من بين ضلوعي. . . وفي تلك اللحظة فقـط هبت عاصفـة من التعـاسـة لأسمـع في الحال صرخة مدوية هزت كياني هذا وأيقظتني فجأة من سرحاني:ـ

ـ الحقونا. . . النجدة

وفي تلك اللحظـات إنطفأ المصبـاح وخفت صوت شوان من جديـد. إن صرخـات أم شوان واستغـاثتهـا وبكـاء الصغيـر (شـوان). . . سطـرا من جديـد كلمات أخرى في صفحة تاريخية أخـرى وعلى الفـور رحلت أم شوان للمـرة الـ (. .) وعمداً أركبت موج المجهـول نحـو متـاهات جديدة. . . في عالم شعاره (الويل للمغلوب) متجرعة حتى الثمالة كأس المأساة المرة. . ثم كان لها ما كان وكان. .

وفي دنيـا القنـوط والاكتئـاب المـرير. . . كانت تنتابني نوبات الغيبـوبـة وفي وقت مناسب كنت أثوب الى رشدي قليلاً لأقف من ثم على رجلي، وفي تلك اللحظات فقط كانت تهب على روحي نسمـة إحسـاس رقيق لتلقيني مجـدداً في أتـون حيرة شديدة. . .

عصفت بكياني عصفا ثم وجدتني أقول:ـ

لا. . . لن أحب أحـداً فرؤيتي لانـوار المصـابيـح لاتـزيـد الا من حجم حقدي، فأنا صرت أمقت حتى أشعة الشمس أيضاً. . بيد أنني كنت أحقد على الظلام في ذات الوقت.

صوت:ـ إن شوان قد أجهض.

نفس الصوت:ـ العجلة وعدم سنوح الفرصة

ومن جديد أخذت أردد مع نفسي الكلمات المجترة لأصحاب المواقف:

لالم يجهض. . . . بيـد أننـا نتسم بلا أبـالية ممقوتة. . . وفي ذات الوقت نحن مذنبون. . . ومدانون

الصوت:ـ

أمـا أنـا. . . وحـدي أنـا. . . فقد كنت أعوم في بحر صاخب لاحدود له من الذكريات المرة التي كنت أموت فيها وأحيا.

وفي طريق العـودة. . . شددت رحـالي نحـو أعمـاق الليل في دأب ممـزقـا أشلاء ظلماته ومبعثرا رهبة الصمت العميق الذي كان يلف كل زاويـة من زوايـاه مستقبلاً في جذل طفولي الصوت القادم من بعيد:ـ

فليقـل الآخـرون عني مايقولون. . . وليحدث مايحدث. . . المهم أنا أعرف نفسي جيداً. . . أعرف من أنا. . . أعرف من أنا.

وأنـا أحث الخطى لمحت من بعيـد سنـابـل القمـح الجـذلى تتمـايـل في خفـة ونشـوة لاستقبـال النور الجديد. . . . فأمتشقت سيف الأمـل مرة أخـرى ومضيت مقتـربا اكثر فأكثر من تلك الآمال التـواقـة لمعـانقـة الضوء فاتحا باب قلبي على مصراعيه من جديد لأحتضان تلك الأنوار الساحرة التي كنت أقترب منها رويدا. . . رويداً

---

(1) نشـرت هذه القصـة باللغـة الكردية في العدد السابع ـ الدورة الثانية ـ تموز 1981 من مجلة [نوسه رى كورد ـ الاديب الكردى]. .

مَـــلك الغَـــجَر

● قصة: محرم أمين   ترجمة: آزاد عبدالواحد ●

كان رجلا في العقد الرابع من عمره، فارع القوام، حنطي البشرة، محباً للجدل والدردشة. في الأماسي التي كنت امر فيها بالمنطقة حيث الغجر يقطنونها والتي كانت تقع في الجهة الجنوبية من (هـومـه مه ندان) المكان الذي نصبوا فيه خيامهم، استقبلني والابتسامة مترسمة على شفيته وكان يلح علي بالجلوس لأرتشف معه قدحاً من الشاي لهنيهات. كنت حريصاً على ألا أ خجله. كان حديثه مشوقاً وهو يحكي لي عن طبائع وعادات الغجر وعن المدن والأقاصي التي زارها، وبين الحين والاخر يضمن حديثه بعض الطرائف وبادئاً بالضحك، سيما اثناء تطرقه الحديث عن الغجر، وكيف انهم رغم سذاجتهم يخدعون ويضللون نساء المدينة في احايين كثيرة. وظهر انه رجل ذكي وحكيم. في الفترة التي كنت احل عليه ضيفاً، ادركت بأنه رقيق القلب وحريص على بني قومه. ولفتت انتباهي طبيعته من ناحيتين، كانتا عجيبتين في نظري. الاولى اقتصار حديثه على عادات وطبائع الغجر، وكان يردده على اسماع شخص غريب مثلي، رغم ابتعاد هذه الطبيعة عن سمة الغجر، والأخرى انه وفي اوج انشراحه وابتهاجه وحديثه يخيم الصمت عليه ويعتصر قلبه وتبدو على ملامحه سحنة من الكآبة وكأن الشوك يخز في كبده. وعودته الى حالته الطبيعية كعادته/وقعت في حين غرة وملامح وجهه تنبيء بأستئناف الحديث وبعد ان فارقته الكآبة التي انتابته لم اتمالك نفسي فسألته:

- كأنك تشكو من ألم..؟

اجاب بكلمة (كلا). وما كنت متوقعاً مابدر منه، كأن سؤالي لم يعجبه.

كان الوقت منتصف الليل، عندما سمعت طرقة على الباب. اذ كنت منهمكاً بكتابة قصة في غرفتي التي كانت تقع قرب باب فناء الدار. وضعت القلم جانباً بنوع من الضجر. مسائلاً نفسي:

- أهذا وقت مناسب للزيارة..؟

حينما فتحت الباب وقع نظري على (حسو آغا) واندهشت كثيراً، ياترى ماذا يبغي هذا الرجل وفي مثل هذا الوقت..؟ لم يتح لي ان اسأله عن ذلك حين سارع بالقول:

- هل تسمح لي بالدخول لأحادثك..؟

في البدء اردت امنعه واغلق الباب في وجهه، رأيت نفسي محقا في ذلك، لأن الغجر بيننا سيئو الصيت. ومنهم من ينهب في وضح النهار، فكيف لو كان الوقت منتصف الليل! لكن شحوبه واستضافاته لي جعلتني اتردد، ولان قلبي له. دخلنا وجلسنا في غرفتي متقابلين. كان (حسو آغا) محدقا في سقف الغرفة، وهو يبرم شاربيه بسرعة ملحوظة، شعرت بأنه يعيش حالة نفسية مضطربة، وقد تقلصت اعصابه وبدت على وشك الأنفجار. وبدا لي أنه يريد البوح بما يجيش في قلبه في الحال، ليريح نفسه. الا انه لم يكن يجيد الكشف عن دواخله، البؤس والشقاء ارتسم على سيمائه في تلك اللحظات، ثم قال:

- اني على وشك الجنون.. وأكاد ان اولي وجهي شطر الجبال.. لا ادري ما أفعل.. انا انسان غير جدير بالعيش ليس بذي قيمة.. ولا يقيم أحد لي وزناً.

بلع ريقه وتأوه يائساً، واردف كلامه:

- منذ زمن وانا اريد ان اعبر لك عن خلجات قلبي، لكن كوني

زعيم القبيلة - كما تعلم - بدا لي شائناً ان افتح لك جعبة اسراري ، فصراعي مع ذاتي جعلني افقد صبري وتموت شهيتي ويفارقني النوم ، وفي هذه الليلة تلويت على فراشي ألماً ، وأشعر بأني ان لم اجد احداً يواسيني ويحل عقدة لساني فلا يستغرق طويلاً حتى اصاب بالجنون واهيم على وجهي في الجبال ، لا أطمئن الاّ لك . . واعتقد بأنك سوف تجد لي حلا لمعضلتي هذه . ورغم ان علائم الشك قد ساورتني ، وترددت بأن تكون مستيقظاً في هذا الوقت من الليل ، ولكن يجدر بي ان احاول . فمتى لو تعذر علي اللقاء بك فعساي ان تخمد نسمة عليلة أو نزهة . لهيب اعماقي ، ليهدأ من روعي ، ولأجل ان يغلبني النوم قليلاً . وفاجأ نظري الضوء المتسرب من نافذة غرفتك لذا طرقت الباب .

ظل ملك الغجر صامتاً لبرهة من الزمن . . وكنت احدق النظر فيه . ياترى ماالذي اصاب الرجل . . كي يبدو بحالته هذه . . ؟ هاجت عواطفي نحوه . قررت مساعدته بما امتلكه ، وكنت متلهفاً للغور الى اعماقه لمعرفة ماينويه . أمسكتُ يده وقلت له مبتسماً :

- كن متأنياً ياأخي . فكل معضلة لها حل ونهاية ، فاحك لي عن معضلتك الحقيقية لأقدم العون المناسب لك .

وبدا التفاؤ ل على محياه نتيجة مااعلنته فقال :

- بالله عليك . . هل لك من علاج لهذا العذاب الذي أضناني . . ؟

لماذا خلقنا - نحن الغجر - بعيدا عن الطبيعة الأنسانية . حيث لا شعب لنا ولا وطن . . افقدت انسانيتي والتجأت اليوم اليك لتبحثها لي . والا فأن الجنون او الأنتحار مصيري .

نظر الي بعينين مترعتين بالدموع . منتظرا مني الاجابة . وقلت في قرارة نفسي :

هذه هي معضلته ، الآن فهمت . . يرغب العيش على ارض وبين شعب ذي كيان كبقية الشعوب . واين اجد سبيلي بأرشاده ، لأنقاذه من هذه المحنة؟ او بالاحرى كيف اجد له وطناً وشعباً . . ؟ و لأتخلص من هذا الموقف المحرج قلت له :

- ان الارض التي نصبتم فيها الخيام هي وطنكم . . والقوم الذي يعاشرونكم هم قومكم . .

- هل تظن بأني لا اعرف ذلك . . ؟ لكن هيهات . . هيهات . . فلا اقدر ان اجعل من اي قوم قومي . . ولا استطيع العيش دون وطن وشعب بعد الآن . ماافتكرت في الماضي هكذا لم اكن اطيق له ذراعاً . . ولم اعط هذا التفكير حقه . . فأنا كأي غجري احس بأن لي نقصاً . ، ولكن دون ان ادركه . لذا لم اعر له اهتماماً . ومنذ ان كنتم - انت وبعض من رفاقك - تقتربون من خيامنا وتتمتعون بقسط من الراحة تحت ظلال اشجار (الجوز) كنت ارهف السمع لأحاديثكم ومنذ ذلك اليوم اتصنح لي بأننا - نحن الغجر - لسنا بشرا . كلما اراك يراودني ذلك الشعور . ويحثني ذلك على اكتمال نفسي بكمال انسانيتك . فرغبتي بالجلوس معك شديدة في الامسيات التي كنت تجوب خيامنا . ليتني كنت خادماً املك وطني وقوميتي ، ولا ملكاً على الغجر . آه فالآمي اصبحت لاتطاق والآن اضعبت نفسي . . ومع مجرى احاديثه كانت اسنانه تصطك ، كأنه اصيب بالبرد . والدموع تسيل على مآقيه . . فأخرج من جيبه منديله الأحمر وصمت برهة لأجل ان يمسح دموعه . ثم نهض من مكانه بغضب شديد أدبر نحو باب المنزل مسرعاً ودون كلمة وداع .

وكان يردد : «لقد ذهبت سدى . . لقد ذهبت سدى . . » حينما وصلت باحة الدار كان قد اختفى عن الانظار عند انعطافة الشارع . وطوال الليلة كلها لم استسلم للنوم . فصوت الغجري يرن في اذني : (لاشعب لي ولا وطن . . لقد ذهبت سدى) وفي الصباح اسرعت بالوصول الى خيام الغجر ، اذ شاهدت جموعاً غفيرة مجتمعة . وقد شرعوا بالبكاء والعويل من اجل زعيمهم من اجل (حسو آغا) الذي اختار الأنتحار خنقاً!

مَطَر

قصة: صلاح شوان ترجمة: محمود زامدار

للمرة الثانية نهض من مكانه واقفاً قبالة النافذة، المشهد الخارجي كان مضبباً فلم ير شيئاً، مسح بظهر أصابعه الزجاج تارة اخرى، فانقشع وظهرت الحارة والمارة.. مر طفلان صغيران، وكانت يداهما تتشابكان بين حين وحين خوفاً من الانزلاق والسقوط، كادا ان يختفيا امام ناظريه في المنعطف، أمال رأسه نحو النافذة بغية رؤيتهما اكثر. اصاب رأسه الزجاج فلم يبال به.. وقبل ان ينعطف الصغيران ضببت انفاسه الزجاج فأختفيا عن انظاره، فشعر بأنقباض مرير، ولم يكن يدري لم يروم النظر اليهما لبرهة اخرى، وقد يكون بسبب الاطمئنان على انهما لن ينزلقا فيدلفان المنعطف بسلامة.

كان يوماً ماطراً كمثل هذا اليوم، ولم تكن اوحال الازقة تسمح بأجتيازها بتلك الكالة، وكان والد صديقه قد اشترى لولده جزمة حمراء، ومن دون ان ينبسا ببنت شفة اشتبكت يداهما صدفة، وكان يود أن يختال بجزمته تلك، فشرع بجر صديقه.. وحين دلف إنزلق فأوقعه واياه في الوحل.. بكى، ولم يكن يستطيع ان يقفل راجعاً الى البيت أو ان يتوجه الى المدرسة، خوفاً من أمه من جهة ومن كمال افندي معلمه من طرف آخر... كان المطر ينث ولم يكن بنطلونه فحسب، بل وحتى خلدونيته كانت قد توحلت منها صفحات.. وحين

وصل المدرسة كان الجرس قد دق، فأمهله الفراش، فتح زميله باب الصف، فرمقهما كمال افندي بنظرة امتعاض قائلاً:

ـ لم تأخرتما؟

ـ استاذ، لقد وقعنا.. فقد جرني ـ كهلهسور ـ فأسقطني. اقترب منهما كمال افندي، اخرج المنديل من جيبه فأخفى قامته المديدة عليهما، ومع تخفيف اثار بكائه كان يقول:

ـ لاتبك ياولدي.. انت رجل وعيب عليك البكاء.. ألم يضربكما أحد؟

ـ استاذ.. اوشك (مام علي) أن يأخذنا الى المدير.

ـ لابأس، لابأس يابنائي.. ان استر خصرتكما فهل تذهبان لتبديل ملابسكما في البيت؟

فرح صديقه بالاستئذان هذا.. الا انه تذكر على حين غرة، انه لايملك بنطلوناً نظيفاً كي يستبدله، فأسرع قائلاً:

ـ استاذ.. بيتنا بعيد جداً.

ـ حسناً، اذهبا الآن وبللا منديليكما وتنظفا.

ـ كان يود أن يتركه المعلم كي يدفىء نفسه بعض الشيء، الا انه توجه نحو حنفية الماء بصمت.. وقبل ان يغلق المعلم الباب من جديد، طرقت سمعه صيحة

استهزاء التلاميذ بمؤخرته الموحلة وهم يتضاحكون فيما بينهم، فاحمر وجهه خجلاً واخذه مس من الحمى.. وامام الحنفية كان يتخيل كيف أن زملاءه سيسخرون منه بعد انتهاء الدرس.

صحا من صدى جرس المدرسة القريبة منه، وكان الزجاج قد تعتم كلية، حيث اختفى كل شيء خارجاً غير مايظهر من كوى تلك الخيوط التي كانت قد تدلت منها قطرات البخار.

فتح النافذة قليلاً، فهبت ريح باردة نحو الداخل، ودون أن يفكر بشئ أسرع الى اغلاقها.. توجه نحو المدفأة وقبل ان يصلها تراجع فارتطم كاهله بالجدار، وفتح عن بخار الزجاج كوة كبيرة.. تمعن في نثيث المطر وهو يصنع حلقات متداخلة على البرك.. أحس ببرودة الجدار وهي تسري في ثنايا كتفه.. لمس الجدار انه بارد صلد وخشن، وهو يتحول تدريجاً الى شيء اكثر برودة وصلادة وخشونة.. احس بانكماش الغرفة وتقلصها، دب فيه انقباض شديد وشرع قلبه يخفق (ياترى ماذا جرى للطفلين).

اصاب ارنبة انفه بالزجاج فلم يتبين شيئاً (المدفأة لازالت مشتعلة) بغتة امطرت السماء بالمزنة فلم يبن له شيء، وملأت زخات المطر مسمعه.. مسح بيديه الزجاج، فلم يظهر أمام عينيه شي الجدران كانت تنكمش اكثر فاكثر ومعه تندفع خانقة بالضربات.. سمع هدير الغيوم من بعيد، كان يود ان يكون الأرتعاد قريباً، أراد ان يرى وابل المطر، الا ان الزجاج كان حائلاً دونها ودون وصول صدى الرعود اليه.. بارد.. صلد.. الجدران تنكمش بأستمرار.. شعر بضيق في شهيقه، ضم يده بشدة ضارباً الزجاج، فآنثال رذاذ المطر مع هواء عليل بارد على محياه، وملأ صوت المطر مسمعه، واخترق صوت الرعد طبلة اذنيه بقوة..

امعن النظر في كوة المطر وكيف انها تتساقط على الارض لتتراجع ثم تختفي فجأة.. رأى احمراراً مع الفقاعات، دقق في الحافة المكسورة اسفل الزجاج فنزلت قطرة دم قانية منها ثم تكثفت.. نظر الى يديه، راى الدماء وهي تنضح من خنصره وقطرات منها على الارض.. وقبل ان تنزلق قطرات الدم من على رسغه كتب بها تاريخ ذلك اليوم على الزجاج، ثم اندفع خارجاً واهباً نفسه للمزنة، ترك المدفأة مشتعلة والباب على مصراعيه مفتوحاً، فوهبته الزخات المتساقطة طاقة مشحونة. اندفعت قطرات المطر من شعره الى ناصيته ومنها على صدغيه نازلة بين كتفيه، شعر بقشعريرة.. نظر حواليه، فلم ير غير بعض المارة.. شق طريقه جنوباً وهو يمشي بين الشجيرات الهوينى، الى ان اختفى عن الانظار.

صداقتي مع التعب

قصة: محمد رشيد فتاح ترجمة: لطيف هلمت

قبل ان نرتب بيتنا الجديد الذي انتقلنا اليه.. شعرت بتعب ثقيل.. فتمددت على الأشياء الملفوفة.. وغفوت.. كنت اريد مصارعة تعبي باية طريقة.. نصحني طبيبي الخاص بالراحة وكما قال: «بان الراحة افضل دواء للتعب.»

ولكن العجيب في الامر هو اني كلما استريح كلما يشتد تعبي.. في تلك اللحظة وددت ان العب وادور في فناء بيتنا الجديد كالفراشة.. فجأة قذف باب بيتنا بالحجارة.. ارتبكنا انا واطفالي قليلا.. ثم.. قمت ففتحت الباب باسرع مايكون.. فتشت الدرب كله بدقة بالغة فلم ابصر احدا... وحين اغلقت الباب قلت في نفسي «ربما كان طفلا عاقا!.»

كدت اتمدد.. فاذا بالباب يرمى مرة اخرى بالحجارة.. كدت ان اتفجر غضبا.. فشعرت كأن حنجرتي تقصف مثل بابنا البريء بالحجارة. في هذه المرة لم ارغب ان افتح الباب رغم صياح اطفالي الذين كانوا ينادون:

ـ من الذي يدق الباب ياابي..؟.

فقلت وانا في اغفاءة تامة:

ـ لا ادري.

ـ اي شيء يريدون منا ياابي..؟

ـ لا ادري ماذا يريدون!

رددت هذه الجملة اكثر من مرتين.. واتكأت مرة اخرى متجاهلا الباب وصياح وفزع الاطفال محدقا بعيني المتعبتين في زاوية الغرفة..

«لا شيء يتكون ويتحرك ويدور في هذا العالم.. الواسع بدون سبب. فهناك اسباب تدفع الاطفال لان يهشموا دماهم ويرموا بابنا بالحجارة.. وهناك اسباب تدفع الانسان ليكتشف القمر ويصنع القنبلة الذرية ويرفع برج ايفل عاليا.. ولكن ماهي الاسباب التي تجعل من التعب صديقا حميما لروحي.»

ان طبيبي الخاص يرجع ذلك الى امراضي الباطنية.. ولكن عشرات الاطباء اكدوا لي باني سليم وفي صحة تامة.. فما هو الحل؟.

ان تقرير الطبيب النفسي لا يقول اكثر من:

«لا نك تريد ان تعيش تتعب دائما.. اتمنى ان تجد لنفسك علاجا في اطار التعب!.»

ماذا يعني في «اطار التعب؟» كدت ان اقرر بان كل الاطباء النفسانيين مصابون بامراض نفسية.. فما يقولون بان اصدق وافضل الكتابات هي التي تعبر عن معاناة الكاتب الحقيقية؟. فلماذا لايكون احسن الاطباء النفسانيين طبيبا مصابا بالمرض النفسي؟

اقنعت نفسي وقررت بان لا اجابه قناعتي، لان من يجابه قناعته ابله.

انتظرت ان يقصف الباب مرة اخرى بالحجارة، «ربما يكون هذا الوضع المعجزة التي تحدث عنها الطبيب النفسي!.»

لم يدم انتظاري طويلا حتى قصف الباب مرة اخرى بالحجارة.. تشجعت.. فركضت وفتحت الباب بسرعة، فابصرت طفلا، ركض الطفل فتبعته من زقاق الى اخر، فلم ادعه يضيع عن بصري. دخل دربا اخر.. فتبعته.. دخل بيتا فدخلته

انـــا ايضـــا وتبعتــه الى فنــاء الــدار ووقفت . . كاد التعب ان يشـل اضلاعي ولكني رويدا رويدا استعدت قواي ، فابصرت الطفل وهو يلتصق بثـوب امـه ويختبيء في احضـانها ويحدق بعينين غامرتين بالخوف في وجهي الغاضب .

ـ واخيرا عرفتك . . ها انك في قبضة يدي .

ربما كانت امه تدري مسبقا ماذا فعل ابنها لذلك لطمت رأسها قائلة .

ـ تبا لك اتريد ان تبتلي مثل اخيك؟

ـ بماذا ابتلى اخوه؟ .

قالت امه متاوهة ككل الامهات المصدومات بموت ابنائهن .

ـ اخوه ايضا من نفس الباب .

رجعت دون ان اطيـل الكـلام اكثـر من ذلـك واشـاغـل نفسي بحـادثة اعتيادية مثل هذه الحادثة . . في تلك اللحظة تذكرت بأن «ثمة اسبابا تدفع الاطفال الى ان يهشموا دماهم ويرموا بابنا بالحجارة! . »

البحث وراء تلك الاسبـاب سهـل للغـاية . . حين اقتربت من بيتنا . . ابصرت رجلا ذا لحية بيضاء حين حاذاني وقف وحياني قائلا :

ـ هل تسكن حضرتكم هذا البيت؟

ـ نعم .

ـ بارك الله في مجيئكم الىٰ هنا .

ـ ادام الله عمرك بسلام .

فسألته :

ـ ياعمي هل حضرتك من اهل هذا الزقاق؟

ـ نعم . . لماذا تسأل؟

ـ من كان يسكن هذا البيت قبلنا؟

بعد ان تأمل المنطقة بدقة . . اقترب مني وهمس قائلاً :

ـ لا ألومك ولا اعاتبك . . انك غريب . . ولكن لو دققت النظر في جدرانه وغرفه وشبابيكه ستدرك جيدا من كان يسكنه قبلكم .

كنت احس بان كلمـاتـه جيش من التعب يحاصرني فلا مجال للهروب والنجاة منه .

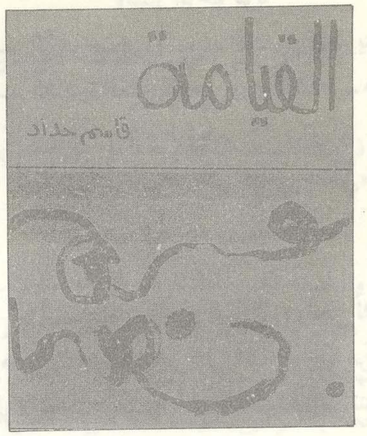
تأملت حيطــان البيت بحـذر فلم اجـد فيهـا شبـرا خاليـا من الخـربشـة والحفـر، وحين ودعني الرجل نظرت مرة اخرى بامعان فوجدت ان الشبابيك المطلة على الشارع مهشمة كلها . فلم اجد زجاجة غير مهشمة حتى اخشابها كانت منخورة . . فسالت نفسي «لماذا لم احس ولم اشعر بهذه الامور من قبل؟ »

رجعت الى الزقاق، حدقت في جدران بيوت كل الجيران فلم اجد جدارا ملطخا مثل جدار بيتنا . . ثم دخلت الدار . .

فشعرت باني لست متعبا كالسابق . . وبدأت ارتب وانظم بيتنا الجديد .

القيامة

خيري منصور



بين عامي 1972 و1982، عقد عربي بامتياز، بفواجعه، بنبل دمائه بخذلاناته وبراءاته . في هذا العقد صال الشعر بجيادٍ ما عرفنا اكثر منها يوماً، بضع مئات من الشعراء أو ألوفٍ: من يحصي؟ يشهرون الجرح ذاته، شاسعاً ومفتوحاً على آخره، حتى لقد اتسم هذا العقد الأخير بالوثائقية، بشهادات لا ندري كم ستثير من شفقة الأحفاد. . أو عتابهم ولا نريد القول اكثر من ذلك.

البحراني قاسم حداد ولد كشاعر مسفوحاً على ضفةٍ مستباحة، صنفه البعض صوتاً حزيرانياً، وأنا أقول عكس ذلك، إنه لا حزيراني بقدر أنتمائه إلى الضفة الأخرى، حيث تتكاثف رموزه من نخيلٍ كهل وطفولات مغدورة. من شهداء يصعدون من قبورهم كلَّ ليلةٍ لحراسة عواصمٍ منزوعة الأبواب والأظافر.

في كلّ مرّةٍ، اعني في كل ديوانٍ يحاول حداد قول ما لديه دفعة واحدة وكأنه يختتم كتابه الشعري باحتفال وداعي، لكنه سرعان ما يعود يطل برأسه المدمى بين ركام مشهدٍ دحر فيه الشعر كما الشعراء الى الزاوية المهملة . لكن الحادة المتربصة بكل ما ينهض أو يموت في كيان العربي المعاصر.

قد يلوح للقارىء منذ السطور الأولى لهذه الكتابة، أننا نحاذي الشاعر نثراً، أو أننا نسفح شوقاً لا نقدياً على هوامش شعره، ثمة ما يغرينا بذلك، تجوال اعمى في أروقة فندقٍ باريسي أقيم على الكثبان، وتجوال آخر في بيروت العصيّة قبل نشيد الماء الذي نعرف، وتجوال ثالث في الخبز المهرب إلى حيث كان الشاعر يقضم أظافره، وتخلينا عنه اعواماً. .

برغم هذه ا لاغراءات، سنحاول مقترباً آخر لديوانه (القيامة) هذا العنوان الذي يتعجل نشرنا.

- 1 -

العبارة والرؤيا :

ان تكرار كلمة الرؤيا وأفعال كـ رأيت، أراني، أريك في قصائد القيامة، ليس بالضرورة احتيازاً لما هو رؤيوي في الشعر، بمعنى آخر فإن تكرار مفردات بعينها قد لا يعني أبعد من المعاني المعجمية لهذه المفردات وبتوقفنا عند السياقات الشعرية لـ(القيامة) سنحاول البحث عن المعاني غير المعجمية لهذه الكلمات :

«تعال أريك أمانيك تصير
أريك خيالاً كنت تراهُ وتحلم
لا أذكر أني كنت رأيت . . »
رأيتُ خيول النّار السبعة تركضُ في طرق الليل . . . . . .
رأيت الاطفال المعروقين يطوفون الطرق الحلوة . . .
رأيت الناس تطل على الضوء الباهر . . . . .

ان قتامة الواقع لا تحجب (ممكناته) تلك التي تعبر عن نفسها من خلال تجليات هي أقرب إلى (التمني) والشاعر هنا يحاول النفاذ - وبإصرار - إلى ماهو قيد الحلم من واقع معتم، ان ما نود اثارته هنا هو حلول الرؤيا في عبارة الشاعر، فهو خلافاً لمعظم أشعاره السّابقة يحيل المرئيَّ (الموضوعي) الى شفافيةٍ متخيَّلة، بمعنى آخر يعمل على (تذهين) ما هو حسيٌّ وتطعيمهُ بنبرة

رسولية، لكن ميل الشاعر (حداد) إلى السّرد شبه القصصي جعله أقرب إلى من يروي رؤياه، وشتان بين رواية الرؤيا واشراقها في القصيدة. :

«فدخلتُ
دخلتُ وصرتُ جميع الأوقات معاً
وشعرت بأني بدء لم يبدأ
صرتُ النّطفة.. صرتُ جنيناً طفلاً
والرجل الكهل الشائخُ صرتُ...»

ان صبوة الشاعر للاجهاز على تقاويم تخصّ الجميع، دفعته إلى بعثرة النظام الزمني، ليكون الطفل والكهل في آنٍ معاً، وليكون الشروق والغروب حيث تمحي الفواصل المعروفة بين وقت ووقت، ولا أرى هذا النزوع للتمرد على نظام زمني الا معادلاً لنزوع آخر للتمرد على ما هو (راهن) بكل تقسيماته ومفاصله الصدئة.

إلى هنا قد تستعيد أذهاننا تجارب شعراء آخرين خلقوا أزمنة اخرىٰ بالقصيدة، من داخلها. أزمنة هي وليدة احساسهم البكر بالتكوين وبالقفز الى ما قبل (العادة) التي تترك أشياء العالم باهتةً كالظلّ.

لكن الشاعر قاسم حداد، يلوي قصيدته إلى منحىً آخر، محمولاً في عينيّ مخاطبة غائبةٍ، هي التي (ستريه)، وهي التي ستضع قدميه على كون يرى لاول مرة، مغموراً بالغبش البدئي وبالفضة حيث الفضة سيدة الوقت.

هنا يتساءل القارىء عن هذه (الفضة) التي لم تترك قصيدة من قصائد المجموعة بدون (توشية).

هل كان الشاعر مأخوذاً بصفاء المعدن الصقيل، هل كانت (الفضة) تصليباً للحلم ولرخاوة السّديم؟؟

هذا ما لاتجيب عنه قصائد الشاعر، حتى ليبدو رمز الفضة ـ ان كانت ـ رمزاً، أشبه بمتكأ مجاني، يتوهج دون انقطاع، لكنه لا يوحي بغير (جوهره)، ولا يتداخل بـ الأشياء ليكونها أو تكونه..

«وكأني في الفضة أمشي
زمن الخطوة لا قبل له ولا بعد»

(المخاطبة الغائبة) التي لو قرئت على المستوى الرّمزي قد تكون حبيبةً هي مطلق الحب، أو خلاصاً رؤيوياً هو مطلق الخلاص.. تعود ثانيةً لتأخذ الشاعر في رحلة خطرة: في أرض رخوة، تربتها تسوخُ وتسوخ.. فمن اين جاءت قوة الشاعر، مقدرته على المشي فوق (الرخاوة).

«صار الرّخو قوياً
صار الرّخو صخوراً تحت القدمين العاريتين»

وتتصاعد القدرة الكاملة حتى يرى الشاعر ـ ها هو يعود إلى الرؤيا ـ

«الأفق الرّخو يخر على قدميّ يُصلي»

ـ 2 ـ

يتراجع ما أسميناه (تذهين المرئي) ونحن نقرأ قصيدة مرآة الانتماء، هنا يستحوذ الشاعر على اشكال حيّة من واقع معاش، وهي أشكال لا تحتشد عشوائياً في القصيدة، بل تُنتقى وتمزج في أشكال أخرى لتكون الصورة العلاقة.. بديلاً عن التعبير المباشر، وعن الوقوع في تجريدات تعتمد السّرد وقصّ الرؤيا:

«رأيت السّفن الشاحبة العينين تزُودُ ميناء الأرض
بحزنٍ وبكاء وأسلحة وتوابيت
رأيت البّحار القرصان يشدّ حبال الأرض
ويربط صاريةً بالنّخل وصاريةً بجنين الماء»

في هذه القصيدة يقدم لنا الشاعر مثالاً اكثر تجسيداً لكيفية بناء القصيدة عنده، إنه يرسم مدخلاً، غالبا ما يكون (حسيّاً) وسرعان ما تتنامى القصيدة بعيداً عنه، وعبر مقاطع هي أشبه بمداخل جديدة لقصائد تظل (وعداً).

وهنا نتساءل، ولا نخفي دهشتنا: أبعد خمس مجموعات شعرية لا يستقر الشاعر على (معمار) ولا نعني بذلك ان الشاعر مطالب بالوصول الى شاطىء أمين، يشد عنده سفائنه وينام نقول لا (هكذا حقق معماراً يخصه)..

لا.. لكن ما نعنيه هنا، هو ان الشاعر حداد بالتجريب في أعماله السّابقة، والمأخوذ الى حدّ ما جاذبة أو هكذا تبدو ـ هذا الشاعر يضيق بما لديه قصيدته، عندما تشتتها محاور شتى.

ان مقولة السرياليين عن القصيدة التي تأكل نفسها قاسم حداد شكلاً مغايراً، يمكن تسميته (القصيدة قصائد) وتظل هذه القصائد الوليدة مشاريع مجهضة، تفضي إلى بيوت.

ـ 3 ـ

تقدم قصيدة اللجوء الى خيمة اللاجئين مبنى أكثر وتوظيفاً للمفردة المتكررة. هذا اضافة الى رؤيا القصيدة تتسع فترى الشيء ونقيضه، خيمة اللاجيء تصبح ملاذاً

آخرين :

«اللاجيء في أحضان الدفء الموعود
تعال انظر
فرأيت المدن الحجرية تأكل من لحم بنيها
والناس تطير وتسبق نار الهجمة
تدخل في تيه الخيمة
والخيمة تكبر تحضن كل لجوء الناس . . »

الشاعر هنا يرى في اللاواقع واقعاً، عبر تعامله مع (الممكن) فالراهن والمتحقق لا يشكلان إلا سطح (المشهد)، ان استشراف الشاعر جعله ينظر الى (خيمة اللاجيء) رمز التشريد والتّيه الفلسطيني بشكل آخر، يغاير و(يناقض) النظرة التقليدية لهذا الرّمز في الشعر العربي الحديث، فهويعطي (اللجوء معنىً آخر يتخطى اللجوء المكاني، انه لجوء نفسي - فكري، وبالمعيار نفسه يعطي للتشريد معناه الآخر الرّوحي، هكذا يمكن لخيمة الشريد أن تستحيل إلى (ملاذٍ) أو وطن لمن يملك وطناً.

«من اطراف بلادٍ لاً أعرفها
من غاباتٍ لن أعرفها
الخيمة تحضن جيش المذعورين الجوعى
المسحورين الجرحى»

ان الشاعر قاسم حداد بتطلعه الرّوحي لما هو أبعد من الذاتي، يشحن كلماته بشوقٍ قومي إنساني، حيث الآخر فردوس مهمل ولا أقول مضاعاً.

يبقى أن نضيف بأن (قيامة) قاسم حداد تمت الى (بشارته)(*) بأكثر من نسب، على صعيدي المضمون والشكل، وهاتان المجموعتان - وبينهما مجموعتان أيضا - أشبه بسواقٍ اشتقها الشاعر، قد تتقاطع أو تتوازى عبر تجربة - لم تعد محدودة - لكن الشاعر لم يعمق نهراً يلهج بايقاعه المنفرد. ولعله باصراره وجدلية رؤياه فاعل ذلك يوماً. . .

(*) البشارة عنوان مجموعة الشاعر الأولى الصادرة عام 1970

في عددنا القادم

تحولات رحيم عودة	احمد خلف
الجسر	محمد عبدالمجيد
زيارة غير متوقعة	حمد صالح
الخضراء	مصباح بوجبيل



هناك في عش اللقالق

جاسم عاصي

مجموعة ـ هناك في عش اللقالق ـ لمهدي جبر الصادرة عن وزارة الثقافة والاعلام تضم عدداً من القصص، تناولت حالات الحرب، وظروف المقاتلين من زوايا مختلفة وعلى مستويات متباينة في التناول القصصي غير ان قراءة المجموعة ككل، تتيح امامنا جملة استنتاجات يمكن استخلاصها ازاء ما كتبه القاص ـ مهدي جبر ـ وهي في رأيي تتعلق في:

١ ـ في مجال ـ اختيار الموضوع ـ. فالقاص يحاول اختيار موضوعه بمهارة واضحة كذلك اهتمامه باقتناص اللحظات والمواقف والاحداث ذات النبض الحيوي في حياة الشخصية، غير انه يربك مثل هذه الموضوعة. وذلك بتداخلها مع موضوعات كثيرة في قصة واحدة، والمقصود هنا ذوبان الحدث بالجزئيات التي تكسر العمود الفقري للحدث الرئيس.

ان امكانيات القاص، كما هو ملاحظ ـ تتيح له القدرة على السيطرة على حدثه، ومن ثم انارة جوانبه، مع المحافظة على وحدة الموضوع، لكن الملاحظ عكس ذلك تماماً، اي ان هناك تهويماً يأخذ بحدث القصة ويتشعب به.

٢ ـ في مجال بناء الشخصية ـ القاص يعمد الى التحكم بشخصيته ورفدها بوعيه، بحيث تكون جزءاً منه وعلى مستوى واحد من الوعي، سواء كان ذلك من خلال الحوار او من خلال انعكاس مفردات الحياة على ذاتها.

٣ ـ اللغة . . وصف الطبيعة، حيث من الملاحظ ان القاص له ولع بمتابعة مواصفات الطبيعة وانثيال لغته المحكمة في وصفها، وهو مولع ايضاً بالازهار على شتى صورها. . وداعتها وقسوتها، لكنه في مواقع كثيرة يقع في مطبات المفارقة في وصف الطبيعة.

٤ ـ من الملاحظ ان ثمة حضوراً دائماً للمرأة في قصصه، فهي الام والحبيبة والزوجة ورفيقة النضال، وان لم يكن لها حضور مباشر في حيز القصة فأنه يحتفظ بصورتها في ذاكرته المنثالة بصور ذات رؤيا شعرية. عموماً ان لقصة ـ مهدي جبر ـ مواصفات كثيرة، لايمكن اختصارها فيما تقدم بل يمكن تشخيص ماادرجناه من ملاحظات عبر كل قصة نقرأها ثانية، ونحاول تسجيل ملاحظاتنا عنها. وهذه الملاحظات لاتكون قطعية، بقدر ماهي ملاحظات كان للانطباع الذي تركته القصص في ذات قارئها، ذلك الانطباع المشبع بالاستئناس والتوتر، ومن ثم الحرص على عدم اخفاء مايبدو لنا فيه رأي مغاير.

في قصة ـ زهرة عباد الشمس ـ يبدو القاص موزعاً على محاور وصور عديدة اضافة الى ولعه برصد الطبيعة ووصفها، بصورة تحول القصة من حدث متنامي ومتماسك الى صور نثرية، تحمل بين طياتها اللوعة والحزن الرقيق. فالطبيعة تلعب دوراً متميزاً، سواء بعذوبة اشكالها او خشونتها، فهي انها تنعكس على احساس الرواية، وتسلب امكانياته للتحرك في اجواء حياتية تغني القصة وتنمي حدثها.

إن القصة، لاتمتلك زماناً معيناً، ذلك لارتكازها الاساسي على التداعي، واستطراد الصور، التي حاول القاص ان يشحنها، ويعطيها حرارة الطرح، لكنها رغم كل محاولاته تبقى مجزأة، مبعثرة، يجمعها حس الراوية، ليس غير، فهي غير مرتبطة بزمن آني يمكن إيجاد التسلسل المنطقي من خلاله، ومن خلال ربط

الاجزاء بالكل. هذا الى جانب عدم استقرار المكان، ووضوح خصائصه. وهنا حاول القاص ان يوزع صفاته بشكل رصد للطبيعة غير الواضحة أيضاً. فهي ربما تكون حديقة او متنزه ما، وفي قرية ما.. المهم انها حدود غير واضحة للمكان.

أما في مجال بناء الشخصية، فأعتقد ان القاص، لم يعتن بصورة جيدة في بنائها ورسم معالمها. فقط انه وضعها في مطب التذكر المغرق بالحلم اللذيذ المشحون بالروح الرومانسية.

ان انعكاس البيئة - اي المكان - على الشخصية، وعلاقة تلك الشخصية بهذا الجانب يولد حركة القصة وبنائها، ودرجة تفوقها على مشاعر القاص، ذلك لأن خصائص المكان لها تأثيرات مباشرة وواضحة على الشخصية، الامر الذي يفضي عن احاسيس كثيرة يستطيع القاص اقتناصها وإعادة ترتيبها، هذا الى جانب وضوح الزمان الذي تدور فيه احداث القصة.

ان القاص لايهمل هذا الجانب في بعض قصصه، لكنه يبدو على جانب كبير من الانسياق وراء المشاعر وبناء اللغة.

فشخصية - مورين وسوزان - لم تتضح معالمها من خلال القصة، ولم تبد احداهما مؤثرة في النفس، او تأثيرهما على ضمير الرواية بحيث تعطي مبرر تناولها، خاصة شخصية - مورين - المتوفاة. فالقاص لم يبد اي حرارة في تناولها.

في قصة - سماء الشناشيل - لايبدو القاص على نفس وتيرة القصة السابقة، بل انه امتلك شيئاً من التوازن في طرح صور التداعي على نحو ينمي بواسطته حدث القصة. فبطلها الجندي، يجوب شوارع مدينة البصرة المتاخمة لخطوط النار والمعرضة دائماً لقصف مدافع العدو/ ويتوزع المقاتل في المدينة واسواقها، يجذبه اول ما يجذبه عطر النساء وينشد الى احداهن، وبعد فترة يجدها مرة اخرى، ولانحس الا ونحن امام صورة جديدة هي التقاء الجندي بالفتاة وتجوالهما على كورنيش المدينة.

نحن لانعيب على القاص، اقتناص مثل هذه الاجواء، بل العكس فانها تبدو أجمل ما يمكن توظيفه في قصص الحرب، لكن الذي يؤخذ على القاص، انه لايضع المبررات المنطقية في ترابط تلك الاجزاء من الحدث، فهي ملتصقة مع بعضها بسبب قسرية تقاربها، والقاص في مثل هذه القصة يمكنه ان يأتي على لحظات وزوايا معينة، من خلالها يستطيع تنوير جوانبها واشباعها بالصور الاخرى.

إن قراءة قصة - مهدي جبر - متعة للنفس، لكنها تخدش العقل ولأن الحدث، حدث حرب، يتطلب في بنائه الاقناع، لذا فأنه بحاجة الى الترتيب المنطقي، مضافاً اليه الانسياب الحسي الرومانسي.

في قصة - هناك في عش اللقالق - يبدو القاص اكثر تماسكاً في صياغة حدثه وبنائه فنياً، ويبهرك اكثر في شق وحدة موضوعه بلحظات تنوير، تضعك امام وضع نفسي شديد الحساسية، فهو حين يتابع رصد الواقع، واقعه النفسي، وواقع المكان في المستشفى، اوعبر ممراتها، لاينغمر فيه، بحيث يضع القصة على نحو ممل.. بل انه يحاول ان يفلت من طوق الاسترسال بضربة فنية، اذ يضع البطل امام موقف لايحتمل الا الاضاءة السريعة ذات الانطباع المحزن والمؤلم. ان قصة - هناك في عش اللقالق - على جانب كبير من تناول مأساة الانسان، وشدة احساسه بالفاجعة فالقاص منذ بدء قصته يمسك بمشاعر القارىء ويقوده بصورة جيدة وهادئة كيما يضعه امام حالات إنسانية متتالية، يفني فيها نفسه، فهو ازاء إمتحان صعب جداً.

ان بناء حدث القصة ووحدته وفرا للقاص مجالاً كبيراً في كتابة قصة متميزة، سواء في بناء شخصياتها او اهتمامها بالمكان ورصد مواقعه الحساسة، او اضفاء شيء من صورة الهيبة عليه.

لقد وضعنا القاص عبر قصته هذه، أمام احساس الانسان بمصيره، وبلحظات تفجعه، وهو شديد الحرص على رصد انعكاس تلك المفردات اليومية على ذات الشخصية.

تهتم قصة - الصقر الذي حلق عالياً فوق التلال - بأجواء الحرب المباشرة فهي تتناول الجانب الميداني في ساحة المعركة. ففي بداية القصة، نتعرف على مجموعة من المقاتلين، تتداخل سماتهم مع صوت الراوية، حيث لايفسح المجال لاطلاق طاقاتهم وخصائصهم، ويتطرق الراوية الى مشهد يضم - فدعة وابوها - وينتهي بالوداع ككل مرة، حين يكون المقاتل ملتقياً فتاة ما، بصورة عابرة.. ثم يودعها فجأة، فهو يشترك مع مجموعته في معركة البسيتين، محاولاً ابراز بطولات المقاتلين.

ان من الملاحظ على هذه القصة، انها تصيغ عبارتها بمبالغة شديدة، فالقاص يكاد لايسيطر على مشاعره اثناء الكتابة، فتبدو وتيرة الوصف لديه متضاربة، خاصة في وصف المطر، فمرة نجده (ينث) واخرى (يزخ) بعدها نجد «السماء تنزف مطرها الداكن».

ان صياغة الجملة على هذه الصورة المبالغ بها، يضيع التسلسل في الحدث، فتبدو عملية الكتابة، عبارة عن نحت العبارات، بينما المطلوب متابعة الحدث وتفاعل الشخصيات مع بعضها.

ومن صور المبالغة في القصة ورود بعض الجمل المبالغ بها.. مثل «تقدمنا واجسادنا تغوص الى منتصفها في الرمال» ص٥.. الى غير ذلك من العبارات - أما في مجال بناء الشخصية، فنلاحظ

ان وعياً واحداً يتحكم برؤيا الشخصيات الاخرى، فهي تنطق بحسه، وبمفرداته وصياغته للجمل. ومن المفارقات التي نلاحظها، هو تفوق وعي شخصية فدعة. . فهي تقول مثلاً: «ينتابني احساس بين كالحياة فاجع كالموت» ص ٥٣.

في قصة - القناطر - يكون للمرأة حضور واضح، اذ تكون. هذه المرة مقاتلة يتوضح دورها القتالي، وبعد ان تجرح، تعود في ذهن البطل، مثل حلم بعيد.

في هذه القصة، يحاول القاص ان يجسد صورة البطولة، لكنه يركز عليها ويكشفها، ويعتني بتصعيدها الدرامي، بل انه يتشتت ايضاً في ايراد اكثر من موضوع، كيما يشكل منه حدثاً قصصياً. نلاحظ ان موضوع انسحاب البطل مع الفتاة، وعبورهما النهر، واصابتها يمكن للقاص ان يستفيد منه ويطوره، بحيث يولي عناية جيدة ببناء الشخصيات الذاتي، وفي صياغة وعيها، وانعكاسات الاحداث والبيئة عليها.

ان القاص مولع، ولعاً شديداً بايراد الاحداث من اجل إطالة قصته، بينما القصة تتطلب تنوير حدث صغير، ثم تفجير طاقاته، اي اعادة صياغة احداث المعركة فنياً.

في قصتي - ربيع النار - وَالنوارس - تكون المرأة، محوراً نابضاً لكليهما، فحين نجد ان المرأة في القصة الاولى تتحول الى صورة حلمية في ذهن البطل، نجدها في الثانية تتحرك بمباشرة واضحة عبر محور الحرب، واجواء القذائف اليومية على مدينتها الجنوبية.

في القصتين، حاول القاص ان يركز على المشاعر، واقتناص لحظات حسية، سواء عند البطل ازاء المرأة في القصة الاولى او عند المرأة المرأة نفسها في الثانية، فهو اقتنص اللحظات المهمة باستقراء جيد، لمشاعر الابطال، عكس مالا حظناه في بعض قصصه، اي عدم التركيز الكامل على الطبيعة وحركة الشخصيات، بل كان اهتمامه منصباً على الاحساس الذي هو انعكاس لصورة الواقع، ومفردات الحرب اليومية. في قصة - دوشكا السندباد - يضعنا القاص امام شخصية الفتاة التي تتذكر والدها واخاها المقاتل، وعبر احداث القصة تتعرف الفتاة على المقاتل صاحب الدوشكا، وهذه الشخصية تكاد تكون محور القصة، عبر اماكن وفترات زمنية غير متقاربة، يطلق القاص ذهنه، فتنثال منه الصور، راصدة حركة شخصية الفتاة دون الاهتمام بكيفية الانتقال عبر قصة قصيرة محدودة الحيز.

كما وان القاص، يراوح بين ضمير المراقب للشخصية والسرد من خلال الشخصية، ففي بداية القصة نجده يذكر. . «يندفع شعرها الكستنائي الطويل. . . الخ» ص ٨٧. . ثم يعود ليسرد الحدث من قبل الفتاة على نفس الصفحة وكالآتي. . «كان الظلام حالكاً والشارع مقفراً، اين ذهب الناس؟ في الطريق قابلت جنوداً، كدت أصد مهم والمطر ينهمل والسماء شاحبة».

فيما نجد في الصفحة ٨٨. . عودة ليسرد القصة عن طريق لضمير المراقب وكالآتي. . «ها انه الجسر، ترجلت عن دراجتها».

في القصة نلاحظ ان القاص يحاول جاهداً ان يضفي على موضوع قصته نوعاً من الفرادة محاولاً ان يرتفع بشخصية الفتاة بائعة الخضار الى مصاف غير واقعية، فهو يعبئها بوعي متقدم، كذلك يضيف اليها وعيه، سواء في طرحها كشخصية محورية او في استطراد احساسها ازاء الواقع المتحرك حولها. هذا اضافة الى وقوعه في مفارقات في مجال طبيعة شخصيتها الاجتماعية، وطبيعة حياتها البسيطة، التي يمكن بناء الحدث حولها على نفس الوتيرة، وتفجير احساساتها ضمن جو الحرب.

اما في مجال رصد الواقع، فهو يقع ايضاً في مفارقات وصف الطبيعة فهو حين يصف البيئة وطبيعة الطقس، يقع في اخطاء متتالية وضمن نفس الزمن القصير مثلاً «حط قرص الشمس فوق الماء وانسكبت اشعتها بين الظلال» ثم: «كان الظلام حالكاً» بعد ذلك «المطر يغمر الشارع والبيوت والمحطة». ان شخصية - دوشكا السندباد - يمكن صياغة حياتها بشكل عفوي، وبصورة غير مبالغ فيها، ذلك لأن حياتها وكدحها اليومي، ومشكلاتها الحياتية، خير موضوع لقصة ناضجة وناجحة.

يختار القاص، في قصته - محمود العائد من القتال - الموقف الصعب، في حياة المقاتل، فبطلها يجد نفسه محاصراً للحظات الوحدة مع رفيقه أياد الشهيد، داخل قسوة الطبيعة، الى ان يتمكن من اجتياز حالات اليأس واحتمالات الموت.

لقد اعتنى القاص في قصته هذه بالبناء النفسي لبطله، اي انعكاس لحظاته الصعبة وترقب الموت، على ذاته، لكنه لم يتداخل اكثر مع دواخل الشخصية في مثل هذه الظروف التي هي على درجة من الحساسية خصوصاً حالات الترقب ومحاولة الخلاص من براثن مصير مرتقب، غير ان القاص استطاع ان يحقق توازناً في بناء شخصيته على شيء من المنطقية، كذلك إبتعد كثيراً عن مطبات التوغل في مشاهدات خارجة عن حيز الشخصية النفسي، اي ان القاص حقق وحدة موضوع في القصة، الا وهي استقراء وضع البطل النفسي، وهو يمر بظروف صعبة، ووسط بيئة قاسية.

ولا اجد ان تميزاً ما اتت به قصتا - كسوف - بوتيف - فانهما استجمعتا معاً على خواطر ذهنية ليس الا، كاسرة الطوق، امام شروط كتابة القصة، منهما مجرد استطرادات ذهنية فقط.

وطن اليعاريب

سليمان البكري

ان التصور الذاتي عند القاص لقصة الحرب يتبلور في اتجاهين، الاول هو النظرة الواقعية بتوجه مقصود لنماذج مقاتلة في الحرب العراقية من خلال رؤية أو موقف ميتافيزيقي كما سنرى في دراستنا لقصة «عينا زرقاء اليمامة» أو تناول الملحمة والاسطورة والرمز كأطار لمضمون عصري حضاري واهتمام خاص باعادة صياغة الملحمة كما في قصة «وطن اليعاريب» هو في حقيقته تثبيت لموقف فلسفي تطرحه الملحمة ذاتها.

الاتجاه الثاني في قصص عادل هو التأكيد على الموقف الايديولوجي من خلال الانتماء السياسي كما في قصة «الفينيق» وتوجه القصص بهذه الوجهة هو توظيف للتجربة الثورية في فترة النضال السري ضمن اعادة انتاج التجربة ذاتها من منظور الابداع الفني.

ان تناول القاص للمسألة النضالية من خلال تجارب المناضلين هو تعبير عن موقف ثوري لانه يصنع في معالجتها اسلوباً فنياً متقدماً من الناحية التقنية، والموقف الايديولوجي عند القاص بحث في جوهر القضايا الانسانية من خلال موقف نضالي يشيع فيه التأكيد على هوية المناضل السياسية وفق طروحات فكرية واضحة، وكمحصلة لموقف القاص فأن هناك تلاحماً بين النظرة الواقعية في اختيار نماذج المعركة تتداخل في نسيج الموقف الايديولوجي حيث يتحقق من خلاله الشرط الاجتماعي واستمرار الموقف التاريخي يتطور وينمو لابطال قصص «وطن اليعاريب».

ان عادل عبد الجبار صوت مشحون بالمكابدة كمبدع وانسان وكتابته على مختلف الاصعدة معبرة عن طموح الانسان المناضل وسمتها هي الجماعية النضالية ومن منظورها تعامل مع قضايا المعركة والحرب.

ان هذه المؤشرات لقصص «وطن اليعاريب» لاتفي شروط النقد التطبيقي دون قراءة متأنية في القصص نفسها وهذا ما ساحاوله في دراستي لقصص المجموعة في قصة «وطن اليعاريب» التي تحمل عنوان المجموعةيوظف القاص الملحمة في طرح رؤية فنية معاصرة مستعيناً بملحمة كلكامش واضعاً «اليعرب» موازاة «كلكامش» متسماً بالايجابية والنفس الطويل. فـ «اليعرب» في رحلته الطويلة من اجل لقاء «اوتوحيكال» يعود بهمة عالية وشحنة ثورية وفق خطط المبجل «حيكال» للقضاء على الوحش «اوريولا» عكس «كلكامش» حين يعود الى «اوروك» مهزوماً متخلياً عن بحثه لسر الخلود في الحياة.

«فوطن اليعاريب» اذن تحمل رؤية نقيض «ملحمة كلكامش» وفق هذا المنطلق، «لقد كانت مشكلة الموت هي بؤرة ملحمة كلكامش ولذلك فأن جو التشاؤم يشيع في الملحمة لافي نهايتها فحسب ولكن منذ بدايتها»[1] في حين يكون استشراف الانتصار والبحث عن عوامله هي السمة البارزة في «وطن اليعاريب» يتعامل القاص مع الحدث مزاوجاً الملحمة الاسطورية بالمعاصرة في طريقة الكتابة فهو من خلال تداعيات «اليعرب» عبر رحلته الشاقة للوصول الى «اوتوحيكال» تتوضح امامنا احداث القصة تدريجياً وتظهر أبعادها الكاملة.

والرموز في القصة واضحة، فاليعاريب محاطون بالاعداء والوحش «اوريولا» يقبع في ملتقى نهر الفردوس بنهر الدنيا، ومدينة «المارق» تقع في منطقة وسط بين «وطن اليعاريب» ومضجع الوحش، وعلى موكب الاميرة «الندى» المرور بمدينة «المارق» قبل وصوله ملتقى النهرين لكي تتعمد الاميرة بمياه النهر المقدس وهو شرط تتويجها ملكة لليعاريب محققة نبوءة «اوتوحيكال» هذا الوضع

الشائك وتعدد هويات الاعداء يعطي صورة معاصرة للوضع العربي الراهن.

مهمة «اليعرب» هي الوصول الى «اوتوحيكال» للحصول على مشورته، وبهذا الصدد فعليه ان يعبر وادي الغزلان ويتسلق سبعة جبال وهي مهمة شاقة يبدع القاص في وصفها معيداً الى الاذهان، رحلة «كلكامش» في بحثه عن سر الخلود. وفي تداعيات جميلة بين حاضر الرحلة وماضي «اليعرب» وذكرياته مع الاميرة «الندى» تبرز مقدرة القاص في ابراز الجو الملحمي وتتبع يوميات الرحلة حتى وصول «اليعرب» الى «اوتوحيكال».

ونتساءل لماذا اختار القاص «اوتوحيكال» ليعطي مشورته الى «اليعرب»؟ «واذا علمنا ان اوتوحيكال هو قائد سومري ظهر في مدينة الوركاء واعلن حرب التحرير على الكوتيين الذين احتلوا أقساماً من الامبراطورية الاكدية وحشد جيشاً كبيراً تمكن بواسطته من دحر الكوتيين وطردهم من البلاد بعد ان أسر ملكهم وجاء به مكبلاً بالقيود الى مدينة الوركاء وكانت هذه الحرب أقدم حرب للتحرير عرفها التاريخ حتى الان»[٢] تأكد لدينا ان اختيار القاص لهذه الشخصية التاريخية لم يكن عبثاً قدر ما كان رمزاً في الاستفادة من التراث والخبرات التاريخية في النضال الثوري ضد الطغيان والاحتلال.

يبدع المؤلف في لقاء «اليعرب» و«اوتوحيكال» ويطرح من خلاله ضرورة قيام اليعاريب بالتزود بالمعرفة من اجل مواجهة الوحش ونلاحظ في هذا الجزء من القصة انها تتجه نحو تعليمية الموقف في الوقت الذي يمنح فيه «اوتوحيكال» سر الوحش «اريولا» والقضاء عليه وسط المشاعر الفياضة المتدفقة من «اليعرب» في طقس اسطوري مهيب بينه وبين المبجل «اوتوحيكال».

يعود «اليعرب» الى وطنه ويبدأ الاستعداد لقتل «الاريولا» فهو الوحيد الذي يعرف سره، والانتصار على الوحش سيمهد الطريق للقضاء على «المارق» وفق خطة ومشيئة «اوتوحيكال».

ان تعامل عادل عبد الجبار مع الملحمة في هذه القصة اراد منه «تحقيق توازن بين العالم القديم والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى في تاريخنا المعاصر»[٣] وفي ربط الماضي بالحاضر كمحاولة للتعبير عن امكانية النهوض للانسان العربي واستعادة امجاده العظيمة.

ان تعامل القاص مع الملحمة ونجاحه في توظيفها لقضية معاصرة يتوصل في النهاية الى امكانية هزيمة العدو اذا ما اتيح للانسان العربي السير في الطريق الصحيح. ذلك الطريق القائم على العلم والتخطيط والدراسة.

ان «وطن اليعاريب» تحقق قيمة نضالية صاغها القاص في شكل الملحمة وفق رؤيته الخاصة واضعاً يده على واقع ملموس من حياة الجماهير العربية التي تعاني التمزق والتشرد والاحتلال، فواقعنا العربي الراهن يصعب على فن القصة احتوائه لذا كان لابد من توظيف شكل آخر من الابداع الفني يكون قادراً على استيعابه وقد تحقق هذا الشكل بنجاح ملحوظ في توظيف الملحمة والرمز مع مراعاة الضرورة الفنية لشكل ومضمون «وطن اليعاريب» مقارنة بـ «ملحمة كلكامش».

في قصة «يوم الصواريخ» يقدم القاص قصة يحقق فيها رؤية تتفجر بالصراع لفهم واقع المعركة من خلال شخصية «عصام» الذي تحركه الاحداث في الايام الاولى للحرب فينتفض للانغمار فيها ويلقي نفسه بعفوية فيها يدفعه الحب الكبير للعراق بمطاردة قائد الطائرة الايراني الذي اسقطت طائرته الصواريخ العراقية، ان المفارقة اللطيفة في هذه القصة هي ان «عصام» يكتشف بعد ان يتمكن من القبض على الطيار ان مسمار الامان للمسدس الذي يحمله لم يفتحه لقد كان عصام يطارد العدو مدفوعاً بالثقة العالية بالنصر ودحر العدوان.

والقصة تنسحب من خلال سلوكية عصام الى المجتمع الذي يعيش فيه وعبر الغارات الحاقدة التي شنها العدو على المدن العراقية في الايام الاولى للحرب قبل ان تنهي اسطورة وجوده قواتنا الجوية الباسلة. فاذا المجتمع متماسك متحد يشمخ عالياً في وجه العدوان. ان عصام يحس بهويته العراقية وهو يطارد العدو ويلقي القبض عليه لان احساسه بكونه جزءاً من واقع ثوري جديد يجعله يتفاعل مع الدائرة الاجتماعية للوطن والشعب وينغمر في تجربة العراق الثورية الجديدة.

ان تجربة عصام تلك تفرض اصطفاءاً معيناً لجيل الشباب الجديد ينسجم والرؤية الثورية لواقع القطر الذي نعيشه يقع ضمن دائرة الفعل التاريخي المعاصر.

وفي قصة «الفينيق» يطرح القاص موضوعة صمود المناضل بوجه الجلاد، فبطل القصة ثوري شاب يقبض عليه اثر انقلاب عسكري فاشي ويلقى في السجن حيث يتعرض الى تعذيب شديد لرفضه تلفيق شهادة مزورة ضد رفاقه.

ان «عبد الوهاب» الثوري المناضل يعتقد في نهاية الأمر انه مصاب بالتدرن اثر نزفه الدم اثناء السعال فيحاول الانعزال عن رفاقه في المعتقل، الا ان الرفاق يتحركون وفق خطة نضالية لانقاذ رفيقهم فيعلنون الاضراب عن الطعام وينفذوه على مدى ثلاثة أيام مما يضطر السلطة الاستجابة لطلبهم بنقل الرفيق «عبد الوهاب»

الى المستشفى.

لقد ابرز القاص قضية الانتماء السياسي وصلابة المناضل في هذه القصة حيث اقترب بفنه في هذا الطرح من آلام وهموم الجماهير في فترة سابقة من تاريخنا المعاصر ابان الحكم العارفي وجسد معاناة شعبنا لواقع تلك المرحلة حيث كانت السجون تفتح ابوابها لتتلقف خيرة مناضلي شعبنا. القصة تعمق وعي القارىء بمعالجتها قضية حساسة تلقي الضوء عليها وتكشف ابعادها وتحلل علاقاتها من الداخل وترسم علاقة جدلية بين صمود المناضل وانتصار قضيته.

ان القصة انطلقت من واقع حقيقي ذي أرضية فكرية ثورية انطلق منها مناضلو شعبنا شاهرين سلاحهم بوجه الطغيان العارفي وتمكنوا في نهاية الامر من تدميره، فالمناضل كما تطرحه القصة أشبه بطائر الفينيق الاسطوري كلما احرق نفسه ولد من جديد ليواجه الحياة وكذلك حال المناضل في قطرنا العراقي.

ان عمق التجربة عند القاص أثر في نتاجه تأثيراً واضحاً ورؤيته للتجربة الثورية الماضية كانت عميقة مكنته من تفسير الكثير في واقع اليوم، نلاحظ ذلك في مجمل كتاباته القصصية والنقدية والسياسية ايضاً. ان العودة الى الماضي في هذه القصة لم يتكلس عند موقف احادي بل هو بشارة باستمرارية النضال في العمل الثوري وقد أشار القاص بذلك للرسالة التي بعث بها التنظيم من داخل السجن إلى أحد الرفاق في الخارج، وبهذا الطرح فأن القصة تنجح في ان ترسم بعداً ثورياً للمناضل داخل جدران المعتقل وتجعل منه عنصراً فاعلاً يمتلك القدرة على العمل وتحقيق المعادلة الصعبة في العمل الثوري في العلاقة القائمة بين الجلاد والمناضل.

في قصة «رفيف الطائر الابيض الجميل» يقدم القاص قصته في قالب مركب يحفل بتعدد المستويات في الحدث وبانفعالات متعددة مختلطة تبدأ منذ سقوط الطيار العراقي «عبد الله صالح» في مظلته بارض العدو مروراً بالاحداث الصعبة التي عاشها حتى لحظة وصوله جريحاً لارض الوطن.

لقد جعل القاص من وجود فكرة الطائر الابيض رمزاً للأمل في الحياة يجعله يتجاوز مصاعبها ومشقاتها وهو رمز أفاد القصة وتداخل في ثنايا أحداثها بشكل يبعث في النفس الثقة والاعتزاز بالمقدرة العراقية في تجاوز المصاعب وتحقيق الهدف المنشود. ان حب القاص لعمله وتلاحمه مع البطل مكنه من استخدام وسائل فنية متنوعة بصورة متقنة كالتداعي والسرد والحلم والرمز. وهذا التنوع في استخدام الادوات الفنية يعطي القصة زخماً في اندفاع الحدث وتوتره حتى النهاية وذلك متأت من الخبرة الفنية التي اكتسبها القاص عبر تراثه القصصي وتمرسه في هذا الميدان.

ان السرد في القصة يتحقق بفعل التوتر المنجز في الحدث يقابله تحمس متوثب لمصير البطل، لذا فأن القارىء يتابع «عبد الله صالح» لحظة بلحظة في رحلته المحفوفة بالاخطار باتجاه ارض الوطن. وخلال الرحلة وفي لقطات مدروسة يحقق القاص تداعيات بطله في مواقف محددة هي: طفولة عبد الله صالح، حبه لفاطمة وخطوبتها، نجاحه في أن يكون طياراً، أمر القائد في تدمير قطعات الاسناد للعدو.

ويدخل القاص الحلم في نسيج القصة في عدد من المواقف اهمها الحلم الذي حققه القاص بنجاح في تأرجح جسد عبد الله صالح بين ذراعي عمه وهو يرميه في مياه دجلة مازحاً معه ثم النقلة الفنية لتأرجح زورق المطاط الذي كان على متنه في البحيرة عندما كان يحاول معرفة الطريق الذي يقوده باتجاه الحدود العراقية، في حين كان الرمز في القصة يتسامى عالياً برفيف الطائر الابيض كما أشرنا قبل قليل.

ان هذه القصة تكتسب حرارة وعمقاً في ادراك المعاني البطولية والصمود الرائع للمقاتل العراقي بتصديه للعدوان بنفسٍ طويل لاتؤثر فيه مدة القتال مهما امتدت زمنياً، والحدث في القصة بدا متتابعاً ومتسلسلاً يوقفه بين آن وآخر موقف حلم او تداعي أو رمز في لقطات فنية موحية ومعبرة.

في قصة «صورة بابا» تعويض نفسي وعاطفي لأحد ابناء الشهداء، فالطلائعي «منتصر» يشعر منذ لقائه بالقائد انه وجد أباه في شخصه ويربط بين مشاعر السيد القائد ومشاعر والده الشهيد في القبلة الابوية التي يقبلانه بها بين عينيه.

ان حيوية وانسيابية الحدث واقترانه بمغامرة «منتصر» في حصوله على صورة السيد الرئيس جعلت القصة تمتلك سمات العاطفة الانسانية وتحقق التعويض النفسي بنقل الطفل «منتصر» من حالة الاحباط الشخصي بسبب فقدان والده الى موقع ايجابي وتلمّس احساس جديد بأن القائد هو والد جميع الاطفال العراقيين وهو تعويض حقيقي عما فقدوه.

في القصة الاخيرة من المجموعة «عينا زرقاء اليمامة» يتعامل القاص مع البحر فنياً ربما يأتي للمرة الاولى في القصة العراقية كما ان النقلات بين الماضي والحاضر وعبر الصراع مع البحر نفذها بقدرة فنية واتقان كبير كشف حجم موهبته الابداعية.

ان الساعات الحرجة التي عاشها المقاتلون الثلاثة في عرض البحر وتوتر وانشداد لحظاتها وعبر تسلسل احداثها الرهيبة تكشف

عن جوهر واصالة الجندي العراقي في تحمله المشاق وتحديه الموت، كما تكشف عن متانة الموقف الانساني لديه وارتباطه بالقيم الشريفة التي يؤمن بها ويقاتل من اجلها.

يحرك القاص شخوص قصته وفق ايقاعات هادئة بزمنين مختلفين يكمل أحدهما الاخر فايقاع الزمن اللحظي المعاش رغم دراميته وانشداده الا انه يتسم بالهدوء والضبط وبعد الرؤية، في حين يأتي ايقاع الزمن الأخر منساباً حالماً يتسم بالشفافية والأمل وبين تفاعل الحدثين عبر زمن ومكان واحد ينسج القاص عملاً فنياً جيداً.

بطل القصة الملازم البحري «رعد يوسف» يقدمه القاص اول الامر بنوع من الغرابة فهو يمتلك القدرة على التنبؤ بالاحداث قبل وقوعها ويبدو الامر غريباً في هذا الصدد لكننا عندما نتوغل في فهم أبعاد القصة وطبيعة الصراع الدائر فيها تتكشف أمامنا حالة التنبؤ المطروحة عند «رعد» وهذا ما سنعالجه بعد قليل.

ان شخصية الملازم «رعد» جذابة منضبطة متفاعلة وتبرز هذه الصفات من خلال علاقة العمل مع النقيب «محسن» آمر الزورق الحربي والجندي «ستار» ان تأمل وهدوء سلوكية «رعد» وتعاونه مع طاقم الزورق يحقق نتيجة جيدة في تحطيم الفرقاطة وهي حالة فخر وانتشاء بالنصر الذي يحققه زورق حربي صغير على هدف معاد كبير. لقد تنبأ الملازم «رعد» بكل هذا وقبله تنبأ بحادثة رؤية خاله وسط اعجاب امه وانشداهها بما حدث، حتى «رعد» نفسه يتعجب من ذلك «لايذكر كيف تبدأ عيناه الرؤيا، ماذا يحدث في اللحظات التي تسبقها؟ ماذا يطرأ على جسده وعلى روحه ايضاً؟ أهي مجرد غيبوبة وقتية ام انتقال الى نقطة اخرى من نقاط الوجود الانساني في مستوى اعلى من مستوى الوجود المادي المتعارف عليه بين البشر» ص ١٨٤ ان الحالة تبدأ بالرغبة في الصمت وعدم الكلام، ثم بضبابية زرقاء تغلف كل شيء عدا مفردات الرؤيا، انه لايدري ان كان يغمض عينيه أثناء ذلك أو يبقيهما مفتوحتين، المهم ان الرؤيا تبدأ في جزء من الثانية «حادثة ذات بداية ونهاية» ص ١٨٤. ووفق هذه الرؤيا تنبأ بتدمير الفرقاطة المعادية وقد حدث ذلك فعلاً. ان القاص رغم استثارته لذهن القارىء بهذا الحدث فهو لايركز عليه كشيء خارق للعادة كما سنرى، انما همه التأكيد على الحالة الانسانية الناتجة عن ذلك وهو ما تطرحه القصة في صميم علاقة «رعد» وحبيبته «ميسلون» حيث تتكشف امام القارىء صفحات رقيقه تنساب بشفافية وعذوبة بلغة غاية في الجمال والشاعرية.

وللمكان فهم خاص عند القاص فهو قد طرح بداية علاقة «رعد» و«ميسلون» عند تمثال «السياب» في البصرة، ويكتسب هذا اللقاء أهمية في صدق العلاقة الفكرية بين الاثنين هو صدق واصالة «السياب» نفسه من خلال تناول الاثنين لقصائده.

كما ان اهمية المكان تبرز في القصة مرتبطة بازمنة مختلفة، فبين شوارع وازقة الكرخ يحدد القاص طبيعة العلاقة بين الملازم «رعد» وصديقه الجندي «ستار»، وعلى كورنيش شط العرب في البصرة تنمو قصة حب رائعة مع «ميسلون»، وعلى الزورق المقاتل ندرك عمق علاقته مع النقيب «محسن» واخيراً تبرز اهمية المكان في البحر بعد اصابة الزورق بنار العدو.

هنا تبدأ اللحظة الحرجة في حياة الملازم «رعد» حين يلقي نفسه ومعه الجندي الجريح «ستار» في خضم أمواج الخليج.

ان القاص يتمكن بفنية واتقان محكم من معالجة الموقف الذي يعيشه أبطال قصته، فالصراع الذي تجسده القصة بين أمواج البحر العاتية والرياح العاصفة على مدى ثلاثة أيام وبين الابطال «رعد» و«محسن» و«ستار» يقترب من الملحمة ويبرز شجاعة واقتدار المقاتل العراقي في وجه الصعاب والتحديات.

ونتساءل أخيراً لماذا يربط القاص قضية تنبؤات «رعد» باحداث تقع فعلاً فيما بعد؟ ان ذلك تكويناً صادقاً لميتافيزيق روحي ذي قدرة على رؤيا تنبثق من احاطة بطله بجوهر ومغزى وتنوع مكونات الماضي والحاضر والمستقبل في حياة الناس.

ان انبثاق الرؤيا في حقيقته هو محاولة للحلول في الاخرين وبهذا فأن القصة تطرح موقفاً فلسفياً انسانياً استخدمه القاص للوصول بأبطاله الى أفضل النتائج في الصراع الدائر مع العدو من ناحية ومع الطبيعة من ناحية اخرى.

ان قصص «وطن اليعاريب» قدمت نماذج فنية متطورة في قصة المعركة بأساليب مختلفة ومتعددة مزج فيها الملحمة والاسطوره مع الرمز والواقع ووظف من خلالها الموقف الايديولوجي توظيفاً متقناً مع مزج التجربة الواقعية بالحلم فحقق نتيجة مدهشة اضافة الى فنية الحوار وحضوره المؤثر في القصص.

---

١ ـ شكري عزيز ماضي/ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية/
٢ ـ د. طه باقر/ التاريخ القديم للوطن العربي
٣ ـ د. شكري عياد/ البطل في الادب والاساطير

● عالم بلا خرائط

بين الساعة الخامسة والتاسعة في امسية 5/2/984 وفي قاعة الحصري بالمتحف الوطني عقدت رابطة نقاد الادب في العراق ندوة نقدية حول ـ عالم بلا خرائط ـ رواية الاستاذين جبرا ابراهيم جبرا ودكتور عبدالرحمن منيف التي صدرت عام 1983 واثارت جدلاً واسعاً كما اشار لذلك مدير الندوة الاستاذ ماجد السامرائي في معرض شرحه لجمهور الحاضرين المسوغات التي دفعت الرابطة لعقد هذه الندوة.

ويمكن القول ان مدى النجاح الذي حققته هذه الندوة كبير نظراً لحضور عدد كاف من المهتمين بقضايا الثقافة والمواطنين الذين ابدوا تفاعلاً واضحاً مع مواد الندوة وذلك من خلال النقاش الجاد، وقد حضر الندوة الروائي والناقد جبرا ابراهيم جبرا، واشار منذ البداية الى ظرف قاهر منع الدكتور عبدالرحمن منيف من الحضور، بينما مثل رابطة النقاد كل من السادة الدكتور محسن الموسوي والاستاذين حاتم الصكر وياسين النصير، وبعد مداخلة قصيرة لمدير الندوة كان أول المتحدثين الروائي جبرا ابراهيم جبرا، فأوضح ان ـ عالم بلا خرائط ـ رواية كتبت باتفاق ثنائي بينه وبين دكتور عبدالرحمن منيف، الا انه هو الذي كتب الفصل الاول، وبعد اقراره من منيف كتب منيف الفصل الثاني وهكذا توزعت الفصول على الروائيين الاثنين، فاثمرت عالمهما الروائي في اطار المدينة العربية الحديثة ينظران اليها من زوايا عدة: عالم الاجتماع والتاريخ في بوتقة واحدة تبحث عن رؤية انسانية مشتركة شاملة توفر امكانات الجدل المبرر لخلق الرواية وضرورتها الابداعية، واوضح جبرا ان ـ عمورية ـ عالم بلا خرائط هي كل المدن العربية على هذا الاساس.

ثم تحدث الناقد ياسين النصير عن ـ عالم بلا خرائط ـ فرأى أن إعتماد الرواية على مدينة وليست قرية عربية كان خللاً مهماً فيها ادى كما يرى الى تبلور رؤية روائية قاصرة أي ليست شاملة ويبني النصير رأيه النقدي هذا على أساس ان القرية هي الاصل وهي الاقدم وان ماركيز لا بد قدانتبه لهذه المفارقة عندما انطلق من ـ ماكاندو ـ في (مائة عام من العزلة).

واضاف النصير ان ـ عمورية ـ عالم بلا خرائط متخيلة اكثر مما يجب بحيث تخلخلت علاقاتها مع الواقع الانساني العربي، وقد زاد هذا الخلل ظهوراً في سلبيته استبعاد الزمن الروائي مما أدى الى عتمة روائية ونقدية واضحة.

اما الناقد الدكتور محسن الموسوي فقد برهن على وجود رؤيتين في الرواية تنفي حقيقة ماتفضل به الروائي جبرا ابراهيم جبرا من انه والدكتور عبدالرحمن منيف استطاعا ان يتوحدا في الكتابة بعد حين من البدء في الرواية بحيث تبدو وكانها مكتوبة من قبل عقل مبدع واحد.

ويرى الدكتور محسن الموسوي ان رؤية جبرا هي الغالبة ونرى نحن ان



اقرار جبرا بانه هو الذي بادر اولا الى كتابة الفصل الاول يؤيد ماتوصل اليه الموسوي في هذا الشأن.

وقد قدم الدكتور الموسوي دليلاً نقدياً واضحاً يبرهن غلبة رؤية الاستاذ جبرا الروائية ذلك هو التركيز الواسع على مناقشة الفن الروائي الذي يبدو هماً في اعمال جبرا السابقة (صراخ في ليل طويل، السفينة)

وحلل دور الناقد حاتم الصكر فرأى سيادة الاطار البوليسي في ـ عالم بلا خرائط ـ وقولبة ـ عمورية ـ لتناسب شخصية بطل الرواية ـ علاء ـ الذي هو بطل سلبي، وايد الصكر رأي الدكتور محسن الموسوي الخاص بغلبة رؤية جبرا الثقافية في الرواية، الا ان الصكر اثنى على الرواية ككل واعتبرها عملاً جاداً ومهماً.

ويمكن القول ان تباين وجهات نظر النقاد الثلاثة كان في صالح ـ عالم بلا خرائط ـ فقد اغنى هذا التباين الجدل الدائر حولها، وهي في الواقع، رواية جادة كان من الطبيعي ان يثير شكل كتابتها واخراجها تساؤلات كثيرة كانت سبباً أساسياً في عقد رابطة نقاد الادب في العراق ندوتهم هذه للحوار النقدي حول هذه التجربة الروائية للتعرف على اراء كاتبيها الاستاذ جبرا ابراهيم والدكتور عبد الرحمن منيف.

ولقد عبر الاستاذ جبرا عن سروره بالنقاش الجاد حول ـ عالم بلا خرائط ـ وشكر الذين اسهموا في الجدل، ثم أوضح ان الرواية تنطوي على الزمن والذي هو سبعينات القرن العشرين، وان ـ عمورية ـ المدينة تنطوي على القرى العربية، ولهذا فان رؤية العالم في الرواية شاملة وسليمة وانها لم تكن بوليسية بل، رواية افكار مهمة وكثيرة.

ولاشك ان من اسباب نجاح هذه الندوة ذلك الاخلاص الواضح في الالتزام بموعدها المقرر، والاندفاع الحار في أدائها، وهي شهادة على أهمية انشطة من هذا النوع ودورها الفعال في اثراء واقعنا الثقافي.

الزمن واللغة

بتأريخ 16/1/1984 وعلى قاعة الادريسي في كلية الآداب ـ جامعة بغداد تمت مناقشة الرسالة الموسومة بـ «الزمن واللغة» التي تقدم بها الشاعر مالك يوسف المطلبي للحصول على درجة دكتوراه آداب في اللغة العربية. أشرفت على الرسالة الدكتورة خديجة الحديثي. وقد تشكلت لجنة المناقشة من: الدكتور عدنان محمد سلمان رئيساً، والدكتور طارق عبد عون الجنابي والدكتور محمد ضاري والدكتور علي جابر المنصوري أعضاء.

إشتملت الرسالة على قسمين: القسم النظري والقسم التطبيقي.

وقد تضمن القسم النظري فصولا عدة، تحدث فيها عن الزمن اللغوي ومصطلحاته وخطوطه الصوفية والنحوية والدلالية، وعلاقة الصيغة العربية بالزمن، كما تناول الزمن النحوي، والزمن بين اسلوبي الخبر والانشاء، وعلاقة الزمن بالاعراب، والزمن الدلالي، والظرف الزمني. أما القسم الثاني، فدرس فيه الزمن في اللغة العربية دراسة تطبيقية. وقد أختار الباحث النص القرآني محورا أساسا وعينة في تحديد المفهومات النظرية والتطبيقية لرسالته، وحاول ان يوسع دائرة استقرائه عبر متابعة خاصة لاراء كثير من النحاة القدامى والمحدثين ويرى الباحث ان الذي اغراه بمعالجة مثل هذا الموضوع، هو أن الزمن في اللغة العربية لم يبحث بصورة منهجية او تفصيلية، فالدراسات النحوية القديمة لم تقدم الزمن في بحث مستقل، بل كانت تفرق في ثنايا الموضوعات والأقسام اللغوية. أما المباحث المعاصرة فهي وإن أفردت للزمن بابا خاصا به، فقد ظلت مباحث صغيرة ذات اطار محدود.

من ابرز النتائج التي توصلت اليها الرسالة. تأكيدها أن الزمن اللغوي في مفهومه وظيفة نحوية وليس صرفية، لأن الصيغة الفعلية في بنائها الافرادي لاتنتج زمنا. وإنما تكتسب الزمن من خلال المجال النحوي، وفي هذا المجال قد تكف عن انتاج الزمن، فإذا خرجت عن المجال النحوي كفت عن انتاج الزمن تماما، ودلت بأشكال صيغها عن دلالات غير زمنية، وانتهت الرسالة الى أن الفعل أهم مصدر زمني، وان الصيغة الفعلية لاتعد وحدها المنتج الزمني في المجال النحوي، بل ينشأ في هذا المجال مااصطلح على تسميته (المركب الزمني) الذي يتكون من: اداة (أو اكثر) + الصيغة الفعلية (فعل يفعل) كـ (كان + قد + فعل) وأن السياق ينطوي على دلالات معجمية وصرفية وتركيبية تسهم في تعين حدود الزمن كما يكون لقرائن السياق الخارجية (قرائن المقام) أثر في تعيين هذه الحدود. وانتهت الى أن «الصيغ» المحولة الى الفعلية في السياق اللغوي، عن طريق عملها عمل الفعل ودلالتها على الزمن، كصيغة (فاعل) و (مفعول) لاتنطوي على قيمة زمنية سواء وقعت خارج مجال الاستعمال او داخله، وحددت الرسالة وظيفة الظرف الزمني، حيث انتهت الى أنه آلة قياس في زمن حدث الصيغة، فهو لايعبر عن الزمن بل يحسب زمنا سابقا عليه. وقد ردت الرسالة المحاولة التي عدت «الظرف» قسماً من أقسام الصرف قائماً بنفسه، وانتهت الى أن للظرف مرتبة نحوية حسب، كما عرضت الرسالة لمحاولة الدكتور تمام حسان في تكوين جدول لزمن اللغة العربية. وقد انتهت الى أن تلك المحاولة لاتقوم على اساس من الواقع اللغوي، ولاتستند على رصيد واسع من النصوص الادبية، أما ابرز الملاحظات التي اثارها الاساتذة المناقشون فهي:

- إن عنوان الرسالة غير دقيق ولايناسب ماينـدرج تحته، فما دامت اللغة العربية وحدها هي دائرة استقرائه، فكان الأولى أن يكون العنوان «الزمن في اللغة العربية»

- كان استقراء الباحث استقراء محدودا، إذ هو لم يستقرىء سوى القرآن الكريم. وبالرغم من كون القرآن كتاب العربية الأول، فإن للقرآن خصوصيته المتميزة، فضلا عن كونه لايمثل لغة العرب كلها، فكان الأولى بالباحث ان يتتبع آثار العرب من شعر ونثر.

- وأخذ عليه تركيزه على آراء المعاصرين في الزمن تفصيلاً دون أن يولي العناية نفسها لآراء القدماء. بل إن الباحث غالى في تعقب الزمن في آراء المعاصرين من غير أن يهتم بتعقبه في النصوص الادبية التي هي ميدانه الأول.

- وأكد المناقشون على أن الشرط اسلوب خبري، وليس اسلوبا من أساليب الانشاء كما ذهب الباحث.

- وإذا لم ير الباحث صلة قوية بين اللغة والمنطق، فإن الدكتور عدنان أكد على ارتباط كثير من جوانب هذه اللغة بالمنطق باعتبار ان اللغة جزء من الحياة، وهي ظاهرة اجتماعية تخضع لكثير من قوانين الحياة المضاعة وفق منطق خاص تسير بموجبه، كما أكد ارتباط الفعل بالزمن ارتباطا لازما خارج السياق وداخله، وأنه اذا خيل لبعض الدارسين أن بعض الأحداث قد تقع خارج سياق أبعاد الزمن الثلاثة فانها لاتخرج عن اطار الزمن المطلق بأية حال.

- ملاحظات تتعلق بالمنهج، واخرى حول ضرورة الابتعاد عن الأحكام الجازمة، وايجاد بدائل عربية للمصطلحات الأجنبية التي تكررت في ثنايا البحث. أكدها الدكتور طارق الجنابي والدكتور محمد ضاري والدكتور علي المنصوري.

- واذا كان الباحث قد قبل كثيراً من الملاحظات القيمة التي أثارها المناقشون فانه من الجانب الاخر قدم ايضاحات مهمة تسند احكامه، فحول الاستقراء المحدود أجاب الباحث بأن الاستقراء اللغوي يعني في جوهره استقراء عينة ما، ولايعني استقراء اللغة بأسرها ذلك لأن اللغة نظام كامن في لاوعي ابن السليقة في تلك اللغة. وهو نظام مفترض. وهذا يعني أن الاستقراء يتم في الكلام. ومادام الكلام هو نشاط الأفراد اللغوي المتحقق فعلاً، وجب على الباحث أن يستقرىء كل حصيلة هذا النشاط، وهذا أمر غير ممكن عملياً. لذلك يتعين تطبيق الاستقراء الناقص، على أن ذلك يلزم الباحث أن يحصل على عينة مقنعة الى حد ما مع مراعاة أن تكون العينة شاملة بذاتها ومستقرة بتمثيلها للعربية. وهكذا استندت رسالة (الزمن واللغة) الى «النص القرآني» وإذا كانت لغة القرآن لاتمثل العربية الفصيحة بأسرها فإن البحث استند الى

نصوص اخرى، ولأسباب تتعلق بالتوزيع التاريخي والجغرافي للنصوص تم الاتجاه الى المباحث النحوية.

● وحول تعقبه الزمن في اراء النحاة دون تعقبه في النصوص الأدبية قال ان اراء النحاة لاتقوم على فراغ انما تستند على رصيد هائل من النصوص الادبية ومن اطلع على النتاج اللغوي العربي وجد «النص» أساساً بارزاً فيه. ومن هنا تكون آراء النحاة في وجه من وجوهها نصوصاً وشواهد، أي تكون عينة تدعو الى الاطمئنان لأن اللغة مثلما لاتقع في الاستقراء التام، لاتقع في الاستقراء العشوائي.

● وبالرغم من كل ماقيل من ملاحظات، فان رسالة الدكتور مالك المطلبي تظل عملا له خصوصيته وتفرده، ماجعل لجنة المناقشة تجيزها بتقدير عال وتوصي بطبعها على نفقة الكلية لاوتعدها من ابرز الرسائل التي قدمت الى قسم اللغة العربية منذ سنوات. . لم يكتف الباحث بالوقوف عند تمثل آراء القدامى او ترسم مناهج السابقين كما يفعل الكثيرون. وانما حاول ان يعقد أكثر من حوار مع ذلك التراث النحوي في مسألة من ابرز مسائله تلك عي علاقة اللغة بالزمن.

ثابت الالوسي

القاهرة

● الكاتب العالمي ماكس فريش
الدلالة الانسانية في اللا ابداع

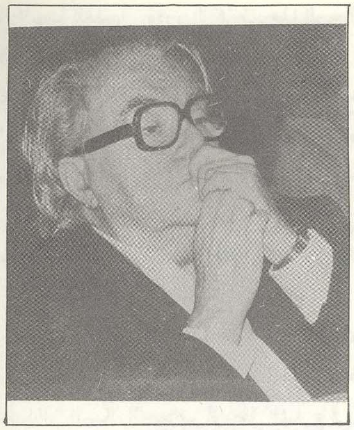
زار القاهرة، في شهر كانون الأول (ديسمبر) الماضي، بدعوة من معهد جوته الالماني، الكاتب العالمي ماكس فريش.

وعلى مسرح الجمهورية نظمت الثقافة الجماهيرية، في الواحد والعشرين من ذلك الشهر، لقاء مع الكاتب السويسري، تحدث فيه - أمام عدد ضئيل جدا من المثقفين - عن حياته ومسرحه، وأجاب على الأسئلة التي وجهت اليه من الحاضرين.

وانتهى اللقاء بعرض مشهد من مسرحية «مشعلو الحرائق»، التي يقدمها مسرح الطليعة باللهجة العامية، من اعداد سمير العصفوري، عن ترجمة للدكتور مصطفى ماهر، واخراج ماهر عبدالحميد.

وعلى الرغم من أن ماكس فريش لم يكن مجهولا تماما بالنسبة للثقافة العربية، إلا أن معرفتنا به، من خلال ماكتب عنه في مجلة «المسرح» المصرية، كانت تقدمه لنا على أنه كاتب من كتاب العبث واللا معقول (راجعوا ترجمة وتقديم أنيس منصور لمسرحية «الفأس» بالعدد الرابع والعشرين من هذه المجلة، ديسمبر 1965)

والصحيح أن ماكس فريش، كما أعلن بنفسه في القاهرة، لايمت لهذا الاتجاه العدمي المتشائم. ولعل صلته الشخصية الحميمة ببريخت، التي يومىء اليها بتقدير بالغ، تساعدنا على تجنب الخطأ في تحديد انتمائه، في



السياق الاجتماعي والتاريخي الذي يعاصره.

انه كاتب اشتراكي، ديمقراطي، مؤمن بالسلام، ولايجد للبشرية خيارا غيره. يكتب المسرح من أجل المجتمع، ويعالج في أعماله القضايا السياسية من خلال القصة الرمزية، التي تحتمل تفاسير شتى الى حد التناقض.

إلا أن هذا التعدد في المعنى - الذي يدل على خصوبة الموهبة ونضج الفكر - لا يطمس الدلالة الانسانية المحددة، الداخلية والخارجية، التي يعبر عنها كل عمل من أعماله التي تبلغ 37 كتاباً، مابين المسرحية، والرواية، وأدب الرحلات.

ولو أننا طبقنا هذا التوجه الفني على مسرحية «مشعلو الحرائق» التي يشاهدها الجمهور في العاصمة، فانها تقول، بأحلى بيان، أن المجتمع المؤسس على كذبة لابد من احراقه، وسوف يحرق إن آجلا أو عاجلاً، وأيا كان النظام القائم فيه، سواء كان اشتراكيا أم رأسمالياً.

وفي رأى ماكس فريش ان الكوارث تنزل بالبشرية لأن الناس تقف ازاءها، عادة، مكتوفة الأيدي، لا تهب للدفاع عن نفسها وعن معتقداتها، إلا بعد أن تكون الجريمة قد وقعت بالفعل، ونفد السهم من القوس، ولم يعد من الممكن تدارك الأمر بأي حال من الأحوال.

والزمن الواقعي الذي يقدمه ماكس فريش، على لسان الكورس، هو عربة المطافىء، التي تصل متأخرة دائما إلى مكان الحريق، بعد أن تكون النار قد أتت على كل شيء.

● الفلسفة ورجل الشارع
في مؤتمر عالمي

شهدت جامعة الدول العربية بالقاهرة، في الفترة من 12 الى 15 نوفمبر الماضي، المؤتمر الفلسفي الدولي الخامس، الذي قام بتنظيمه الدكتور مراد وهبه، رئيس الجمعية الفلسفية الأفرو-آسيوية.

اشترك في المؤتمر نحو عشرين فيلسوفاً وباحثاً، ينتمون الى سبع عشرة دولة افريقية وآسيوية، بحثوا، على مدى سبع جلسات، موقف الفلسفة في عصرنا الراهن، وانفصالها عن الحياة في الماضي والحاضر، وعلاقتها برجل

الشارع، ومشاكله اليومية الملحة، ودور الفكر في هذا المجال.

من الوطن العربي اشتركت مصر، والأردن، والجزائر.

وفي نهاية المؤتمر تحدد، في الجلسة الختامية، موضوع المؤتمر القادم الذي يتناول الاسطورة قديما وحديثاً، باعتبارها تمثل الوجدان الانساني، ومنابع الالهام الحافلة بالأسرار والرموز، في شتى ألوانها ومراحلها.

وعن هذا المؤتمر الأخير، الذي كانت له أصداء متفاوتة في وسائل الاعلام المصرية، من صحافة واذاعة وتليفزيون، يقول الدكتور مراد وهبه، رئيس المؤتمر:

- الفكرة الأساسية التي دعت الى عقد هذا المؤتمر أنه قد آن الأوان لكي يفكر الفلاسفة فيما يفكر فيه الناس، وليس فيما يفكرون هم فيه. أي على الفلاسفة أن يلتقوا الى انسان الجماهير أورجل الشارع في القرن العشرين حيث الثورة العلمية والتكنولوجية.

ذلك أن هذه الثورة تتجه الى كتل بشرية عريضة. ولكن كل انسان في هذه الكتل البشرية يتصور أن الثورة العلمية والتكنولوجية متجهة اليه.

ومن هنا فهو متلاحم معها، ومتأثر بها، ومواكب بقدر الامكان لمستواها حتى يمكن ان يستثمرها.

ولهذا فرجل الشارع الآن غير رجل الشارع قديماً. رجل الشارع الآن لايمكن أن تتفق معه فكرة الصفوة أو النخبة، لأنه هو سيكون النخبة مستقبلاً، باعتبار أنه المؤهل للثقافة والتكنولوجيا، وستكون له الأغلبية.

ومن هنا اذا لم يلتفت الفيلسوف الى هذا الرجل الجديد، فأعتقد أنه لن يكون للفلسفة مستقبل، لأن مشاكل وهموم رجل الشارع الآن، أوما يمكن تسميته بنخبة المستقبل، هي الخروج على كل ماهو تقليدي، أي أنه مؤهل للابداع.

وفي رأيي أن ثمة نوعين من الثقافة ثقافة الذاكرة، وثقافة الابداع والثورة العلمية والتكنولوجية يمكنها أن تعفي الانسان من ثقافة الذاكرة، وتترك له ثقافة الابداع.

فاذا لم يعمل الفلاسفة على الانشغال بكل الأبعاد المتصلة بثقافة الابداع، فعلى الفلسفة السلام.

وأهمية المؤتمر تأتي من هنا انه دعوة حاسمة في مواجهة أزمة الفلسفة التي تتعرض لها نتيجة تقوقعها في الأكاديميات.

● هذا يدعونا الى التعرف على بحثك المقدم للمؤتمر.

- تحت تأثير الحاجة الملحة لخروج الفلسفة الى الجماهير أتت فكرة البحث الذي تقدمت به الى هذا المؤتمر، وعنوانه «حادثة بتر في التاريخ» أعتقد أن فكرته نضجت من خلال عشرات المؤتمرات العالمية التي ادعى اليها أو أدعو اليها. أما عنوان البحث فقد نشأ أثناء اعدادي للمؤتمر.

وخلاصة البحث أن حادثة البتر في تاريخ الفلسفة حدثت عام 399 قبل الميلاد وهو العام الذي أعدم فيه سقراط.

كانت التهمة الظاهرية الموجهة اليه انه يفسد الشباب وينكر الآلهة أما التهمة الحقيقية فهي أنه كان يتفلسف مع الجماهير، في الطرقات وفي الأسواق، بهدف الكشف عن جذور الوهم في المعتقدات الشعبية، الأمر الذي هدد النظام الاجتماعي، وبالتالي هدد السلطة السياسية. فلم يكن أمامها



إلا اعدام سقراط.

ولم يستطع افلاطون، تلميذ سقراط، أن يسير على منوال استاذه خشى على حياته، فغادر المدينة وحين عاد اليها بعد سنوات أسس الأكاديمية، وتقوقع فيها هو وتلاميذه، وكف عن الانشغال بالسياسية، وكتب على باب الأكاديمية «لايدخل هنا الاكل عالم بالهندسة».

ومن يومها والفلسفة في الأكاديمية، معزولة عن رجل الشارع. وقد جاء الأوان لكي تعود الفلسفة الى السوق مرة أخرى.

ولكن السوق، في هذه الحالة، لن يكون سوق 399 ق. م ولكنه سوق 1983 م وهو وسائل الاعلام، التي أفرزتها الثورة العلمية والتكنولوجية.

● ماهي، في تقديرك، أهم أبحاث المؤتمر؟

- الأفضل أن أتحدث عن الأفكار، وليس عن الأبحاث، أو أصحاب الأبحاث. فمن أهم الأفكار التي طرحت التناقض بين الفرد المتميز والكتل البشرية، أيهما يحرك الآخر؟

ومن الأفكار الطريفة التي عرضت أن الذي يحرك الكتل البشرية هو الفرد المبدع، فأفكاره المبدعة تتحول الى مؤسسات اجتماعية مؤثرة في الكتل البشرية. ولكن هذه الكتل البشرية لها الفضل في افراز هذا المتفرد المبدع.

وهناك رأى آخر كان يدور على العلاقة الجدلية بين الفيلسوف والجماهير، باعتبار أن الفرق ليس شاسعا. فالجماهير متفلسفة ولكن بدون تكنيك فلسفي، مع خضوع للفكر الاسطوري، ووظيفة الفيلسوف، في هذه الحالة، هي أن يرقى بالعملية الفلسفية الجماهيرية، من مستوى الاسطورة الى مستوى العقل.

وثمة اتجاه آخر يقلل من سلطة الجماهير، ويدعو الى الفردية المتمثلة في الحب، والأمان، دفاعا عن كرامة الانسان.

ولاغبار على مثل هذه الدعوة إلا في اطار التوقيت المناسب لها، عندما يصبح للجماهير اكتفائها الذاتي، عندئذ تثار مثل هذه القضية المتصلة بالفرد.

● تعرضت بعض الأبحاث، وكثير من المناقشات، للفلسفات الغربية، وبصفة خاصة الوجودية ولأن هذه الفلسفات شاهد على ماتمانيه الحضارة الغربية، فما هو مدى احتمال تجاوزها للأزمات التي تعاني منها؟

- لا انقاذ للحضارة الاوربية الا بانقاذ العالم الثالث. اذا لم ينقذ العالم الثالث فالحضارة الأوربية في طريقها للانقراض، لأن العالم الثالث نشأت فيه حركات تحرر ولكنها متقلبة، وهي تحدث انعكاساتها التقلبية على الاقتصاد الأوربي، الأمر الذي يهدد هذا النظام.

نبيل فرج

المغرب

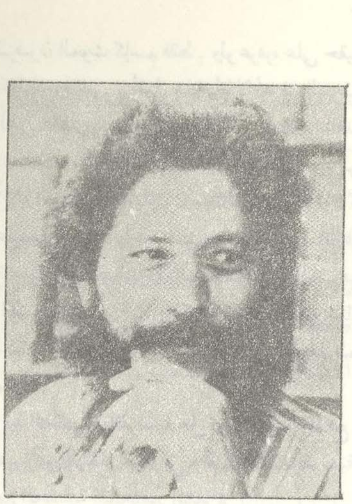
• حديث مع الكاتب المغربي محمد زفزاف

إنه الناسك المعتكف في منزله الصغير المتواضع، لايأكل إلا قليلاً.. إن خلوت به حدثك عن جنته الداخلية وعن الله والموت وتجارب العمر والنساء والكتابة والمبدعين.. وحين يشعر بالتعب يمدد جسده النحيل على السرير.. يطلقون عليه حسداً، أنه بورجوازي ومغرور وسكير.. وإذا ذهبت إليه تفاجئك بساطته وتواضعه وابتسامته الهادئة.. فتسقط من ذهنك تلك الصورة المشوهة التي رسمها له المعقدون والفاشلون.. إنه الكاتب الذي ما زال فقيراً.. رغم أنه مشهور وكتبه متداولة في الساحة الأدبية.. وكتبتْ عنها الكثير من الدراسات والرسائل الجامعية.. منذ سنة عندما صدرت مجموعته القصصية «غجر في الغابة» صرخ الكاتب محمد شكري بمرارة: «عار.. عار أن يكون كاتب له إحد عشر كتاباً ويبقى هكذا مسحوقاً بئيساً..».

وهو يقول عن نفسه - «إن عشرين سنة من الكتابة والشهرة الخاوية لم تمنحني في يوم من الأيام قميصاً ألبسه او كأساً أشربه أو رغيفاً آكله..» في أوائل الستينات بدأ بكتابة الشعر العمودي ثم الشعر الحديث.. له ديوان مخطوط لايرغب في نشره الآن على الأقل.. والكثير من المقالات التي نشرها في الصحافة المغربية والمجلات العربية ولم يصدرها في كتاب.. إنه مازال يكتب الشعر ولاينشره.. وأيضاً يكتب الشعر بالفرنسية.. هذا هو الكاتب المغربي محمد زفزاف الذي أعطى للساحة الأدبية ست روايات لحد الآن وهي: «أرصفة وجدران» و«المرأة والوردة» و«قبور في الماء» و«الأفعى والبحر» و«محاولة عيش» و«البيضة والديك».. ومجموعاته القصصية لحد الآن هي: «حوار في ليل متأخر» و«بيوت واطئة» و«الأقوى» و«الشجرة المقدسة» و«غجر في الغابة» و«ملك الجن».. و«أنطولوجيا الشعر المغربي» الذي صدر عن دار طراس - **TRACES** - بفرنسا

*** بين أول مجموعة قصصية أصدرتها - حوار في ليل متأخر - وآخر ماصدر لك - غجر في الغابة - ماهي أهم القضايا الفنية التي تشغلك في إطار كتابة القصة القصيرة؟**

تشغلني مسألة واحدة، ألا وهي أن يكون النص المكتوب نصاً في المستوى، بمعنى أن أرضى عنه ويرضى عنه مجموعة من القراء ولا أقول كل القراء.. فحتى الكتب المقدسة لاترضي كل الناس فكيف بالكتب المدنسة. هناك شروط معينة يجب أن تتوفر في كتابة القصة القصيرة أو الرواية، وقد حددها النقاد، لكن الذي يعرف هذه الشروط ويلتزم بها هو القاص والروائي نفسه عندما يكون وجهاً لوجه أمام الأوراق البيضاء والأشخاص والذاكرة والمخيلة، وماضيه الشخصي، والظروف الآنية التي يكتب فيها.. أمام كل هذه العوامل، تتحطم كل قواعد اللعبة التي حددها النقاد والمنظرون.. تتجاوز الكتابة القصصية إذ ذاك كل التنظيرات.. وعندما أكتب فإني لا أعبأ بأية مدرسة نقدية.. في ما وراء البحار، هناك كتاب صغار يكتبون للكبار، وهؤلاء ينقحون ويمضون بأسمائهم الصريحة، نحمد الله لأن هذا الداء لم يصل إلى العالم العربي، وإن كان - كما هو في علمي - قد وصل إلى الصحفيين المحترفين ولكنه لم يصل إلى الكتاب بعد.. وباختصار، ليست عندي قضايا



فنية تشغلني، قضيتي الأولى هي أن علي أن أختلف عن الآخرين، وإن كان هذا يبدو صعباً أحياناً.. التميز والتفرد شيء ضروري بالنسبة للكاتب.

ماهو تقييمك للوضع الراهن للقصة القصيرة في المغرب والعالم العربي؟

* سؤال تقليدي كثيراً ما ألقي على الكتاب في المغرب والعالم العربي.. وبذلك فالاجابة عنه لايمكنها إلا أن تكون تقليدية محصورة إما في التفاؤل أو التشاؤم. هناك من يقول أن القصة العربية القصيرة تجتاز أزمة، وأنا أفضل أن أقول العكس، على الأقل فيما يخص المغرب. ثم إني لست مطلعاً على نماذج كثيرة من قصص اليمنين والسودان والسعودية والكويت والبحرين والامارات وليبيا والجزائر. وبناء عليه، فإنه لايمكنني أن أصدر تقييماً. والواضح أن هناك ازدهاراً لهذا الفن وإن كانت بعض المجلات الأسبوعية تميعه فتقرأ نصوصاً غير ذات قيمة بتاتاً. وفي المغرب فإن القصة القصيرة تزداد انتشاراً ويقبل عليها الكتاب الشباب.

يروج في هذه الأيام على لسان كتاب ونقاد وصحفيين، أن الرواية هي أقدر الأجناس الأدبية على التعبير عن الواقع العربي المأزوم، نظراً للمسافة التي تخولها الكتابة الروائية واستطاعتها استيعاب أجناس أدبية أخرى كالشعر والمسرح.. إلخ.. هل تميل إلى هذا الرأي أم لك رأي آخر؟

* صحيح أن الرواية تستوعب أجناساً أدبية أخرى، وفي مقدورها ذلك. وفوق هذا فإنها تستطيع أن توظف العلوم الانسانية، إذا عرف الروائي كيف يستغلها.. العمل الروائي جهد مهم وخطير في نفس الوقت. إن المطابع تلفظ آلاف الروايات في العالم، ولكن كم عدد الروايات الجيدة التي سوف يكتب لها الخلود مثل: اللاتاريودي طورميس، دون كيخوتي، الحرب والسلام، الاخوة الأعداء، الأبله، الأحمر والأسود، ذئب الفيافي، الجبل السحري.. إلخ.. وكتابة الرواية تحتاج إلى جهد ووقت وتفرغ أو «احتراف».. من هنا عدم وجود روائيين عرب كبار، لأنهم يلهثون وراء لقمة العيش إما في الصحافة التي تستنزفهم أو في الوظائف الحكومية وغير الحكومية، ولاشك أن الظروف سوف تتغير بعد عشرين سنة، كما تغيرت الآن عما كانت عليه قبل عشرين سنة.

هاجس الموت يشغل الناس عموماً، والمبدعين على وجه الخصوص.. ويبقى الموت عالماً غامضاً غرائبياً فهل الكتابة هي تحدي الموت؟ وكيف تحقق هذا التحدي؟

* يعتقد البعض أن الكتابة بالفعل هي تحدٍ للموت. وأنا أقول إنما تحدٍ للحياة التافهة، هي فضح لسخافة هذه الحياة، ولكن البشر لايفكرون في الموت

بعمق، إنهم يعرفون الموت كإسم فقط. ولو عرفوه على حقيقته لهان الأمر.. لما كانت هناك كوارث ولاشر.. أقول هذا وأنا لا أعرف الموت معرفة مباشرة إلا أني أعيشه.. الشيء الذي قربني إليه هو إيماني العميق بالقدرة الالهية، وهذا الايمان جعلني استخف بكل مايسمى بملذات الحياة، ببؤس البشر النفسي. إنهم بؤساء هؤلاء المساكين، يأكلون ويتناسلون ويسرقون ويغتابون بعضهم ويحسدون، وعندما يموت واحد منهم ينسونه بسهولة فائقة.. حقاً إنهم لمساكين، لم تنفعهم الفلسفات ولا الديانات ولا الحراب ولا السيوف ولا الدبابات ولا القنابل الذرية.. والكتابة كما قلت هي مواجهة لهذا التكرار التاريخي القديم.. لهذه السخافة البشرية.. أما ما بعد الموت فقد تحدثت عنه الكتب السماوية..

الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية هل تسير في موازاة مع الرواية المكتوبة بالعربية نحو التعبير عن الواقع المغربي، أم أن اللغة الفرنسية تقف عائقاً دون التعبير عن الهموم الحقيقية للمجتمع المغربي؟

* يقول عبد الكبير الخطيبي «ماذا في استطاعة الكاتب المغربي الذي يكتب بالفرنسية أن يفعل سوى أن يسارع نحو موته..» ونقول وشهد شاهد من أهلها. هذا الشعور لمسته عند مجموعة من الأصدقاء الذين يكتبون روايات بالفرنسية، وطبعاً هذا المدّ لم ينقرض، فما زالت هناك إصدارات لكتاب مغاربة شبان، لجيل آخر جديد، ومعنى ذلك أنه لايمكن ان يتم الحسم في هذه المسألة الآن، ولربما حتى في المستقبل، مادام الذي يكتب بالعربية في المغرب يعيش وضعية مادية متدهورة ومخزية. وبخصوص كون اللغة الفرنسية تقف عائقاً في وجه كتابنا فلا أعتقد ذلك. بل على العكس، فالكتابة بالفرنسية تفتح لهم المجال لتناول المحرمات، التي لايستطيع كاتب اللغة العربية الاقتراب منها. وأرى أن الروايات المغربية الفرانكوفونية استطاعت أن تلعب دوراً جيداً لتبليغ اهتمامات شعب بدءاً مما نشره إدريس الشرايبي ومروراً بمحمد خير الدين والطاهر بنجلون وعبد اللطيف اللعبي وانتهاء بالرواية الأخيرة لم.. سرحان و«الذاكرة الموشومة» لعبد الكبير الخطيبي. صحيح أن طريقة التعامل مع النص الروائي تختلف بين الذين يكتبون بالعربية والذين يكتبون بالفرنسية. وذلك راجع أساساً إلى طبيعة اللغة المكتوب بها. وقد قال لي أحد الكتاب المشارقة مرة: «عندما قرأت إحدى رواياتك اعتقدت أنها مترجمة.» وهذا شيء لم أفطن له، أو نسي هذا الكاتب أنه كان يقرأ لمغربي وليس لجبرا أو منيف أو الربيعي أو حنا مينة..

هل في رواياتك جزء من حياتك الشخصية يمكن ملامسته من خلال أبطالها؟ وهل تفكر في كتابة سيرتك الذاتية؟

*لا. لم أفكر بعد في كتابة سيرتي الذاتية، لأنني لحد الآن ما أزال أحافظ على نوع من التوازن العقلي. وإذا ما أصبت بأية نوبة عصبية حادة مستمرة وطالت مدتها فإنني سأشرع فوراً في كتابة سيرتي الذاتية لأعالج نفسي ولأبقى قريباً من القطيع، لأن النعجة الجرباء يقضى عليها مباشرة إذا ما اكتشف أمرها. ولذا ما إن أحس بالجرب حتى أشرع في كتابة هذه السيرة حتى لايُقضى عليّ.. أما عن الشق الأول من السؤال فإنني أؤكد أن أي كاتب موجود في النصوص التي يكتبها وأنا موجود بوضوح في روايات «المرأة والوردة» و«محاولة عيش» و«أرصفة وجدران» و«الأفعى والبحر» بمعنى أن بعض تجاربي الشخصية موجودة هناك، لكنها لاتعلن عن نفسها كثيراً في «قبور في الماء» و«الديك والبيضة» وتوجد تجاربي الشخصية أيضاً في مجاميعي القصصية، وهذا شيء طبيعي، لأنني لا أكتب قصص الخيال العلمي أو الروايات الغرامية التجارية.

للمرأة حضورها في كتاباتك القصصية والروائية، إلا أنها في أغلب الأحيان نظهر كعنصر سلبي، فما تفسيرك لهذا؟.

* المرأة دائماً امرأة، وإذا حاول المجتمع أن يخرجها عن طبيعتها فإنها سوف تعاني من الاهانة والاكتئاب. فلنتركها تتطور في إطار طبيعتها كأنثى. وإذا كانت المرأة سلبية في كتاباتي فهي كذلك في الواقع. وذلك راجع أصلاً الى تسلط الرجل. وهي راضية بذلك مظهراً إلا أنها ترد الصاع صاعين له. إن المرأة ذكية وخطيرة والرجل ساذج يعتقد أنه أذكى منها، في حين أنها توهمه أنه الأذكى وتعيش على حسابه، وهو منتفخ كالطاووس يعتقد أنه مالك هذا الكون، وهي تدغدغ عواطفه النرجسية، وقد ظلت هذه اللعبة مستمرة عبر التاريخ، والذنب ليس ذنب المرأة ولكنه ذنب الرجل، لا أتذكر كل النساء في كتبي، ولكني أتذكر واحدة في قصة «الكابوس لرجلين» إنها بالفعل خائنة ولئيمة. وهذا النموذج موجود، وقد صادفت منه كثيراً في الحياة، إنه يبيعك من أجل نزوة عابرة وقد يبيع حتى نفسه دون أن يشعر.

عند بعض المبدعين تكون المرأة عامل إلهام، أو تأخذ دور «الديناميت» الذي يفجر كل الرواسب النفسية خلال العملية الابداعية، فماذا تمثل لك المرأة كمبدع من جهة، وكإنسان من جهة ثانية؟.

* هذا حاصل بالنسبة لبعض المبدعين عبر التاريخ، ولكنه لم يحصل بالنسبة لي، بل عرفت نساء لاهم لهن سوى التنقيص من المبدعين. وهذا شيء مؤسف بالنسبة لي. وقد عرفت أوربيات يحملن كامل التقدير للكاتب حتى ولو لم يقرأنه. زوجات أصدقاء أو نساء عابرات.. ما أزال أذكر أن شاعراً صديقاً قد اشتكى لي مرة من زوجته الجامعية، وبالرغم من ثرائها كانت تردد عليه دائماً: «ماذا نفعل بالشعر؟ هل وراءه ربح مادي؟» وقد كفّ بالفعل عن كتابة الشعر وتعاطى لشي آخر له مردود مادي. قد تقول أن هذه المرأة تشكل استثناء. ولكني أقول لك: عَدِّد لي أسماء الكاتبات المغربيات اللامعة مع أنهن يملأن الجامعات المغربية، كليات الآداب موجود في الرباط والدار البيضاء وفاس ومكناس ومراكش وأكادير وتطوان والقنيطرة والمحمدية ووجدة و..

أحياناً تلجأ للقصيدة (بالعربية كانت أو بالفرنسية) فهل القصيدة تستوعب هموماً لايمكن طرحها في القصة مثلاً أو الرواية؟.

* نشرت شعراً في أواسط الستينات. وهذا معروف. وأنت تعرف أنني أكتب بعض القصائد لنفسي. لكني أميل أكثر إلى كتابة القصة القصيرة والرواية، وهذا النوع من الكتابة يعطيني فرصة أكبر للدخول إلى عوالم لايمكن للشعر أن يدخلها، وقد اتفقنا على أن القصة والرواية هي عبارة عن مجموع أجناس أدبية متداخلة من بينها الشعر نفسه.

هل لك نية إصدار ما كتبتهُ من قصائد باللغتين يوماً ما في كتاب؟.

* لا أدري، ثم إن مالا ينشر يضيع، وأنا مهمل جداً.

لقد كُتب عن كتاباتك الكثير من الدراسات، فما رأيك فيها؟ وهل أرضاك بعضها؟

* طبعاً ما كل ما كتب يرضي، وليس بالضرورة. الدراسات النقدية التي كتبت تعد بالعشرات، منها السيء ومنها الجيد، ثم هناك المقالات الصحفية السريعة التي تضعك إما في الحضيض وإما في القمة حسب مزاج كتابها. قرأت بعض الدراسات التي استرحت لها، مثل البحث الجاد الذي قام به عَبْد الرحيم جيران عن روايتي «الأفعى والبحر» و«قبور في الماء» ودراسة لحسن موزوني عن «الأقوى» ودراسة محمد جبريل المنشورة في مجلة «لاماليف» والتي سبق أن نشرت ترجمتها جريدة «المحرر» ودراسات ابراهيم الخطيب

وإدريس الناقوري وغيرهم. وهناك بعض «النقاد» الذين يكونون عنك فكرة مسبقة، ثم يمطرونك بشتائم سخيفة. وفي ميدان الأدب فإني أعتبر ذلك شيئاً طبيعياً وموجوداً في كل مكان سواء كنا في نيويورك أو باريس أو القاهرة أو بغداد أو الرباط، المهم أن علينا أن نكتب وأن نحاول أن نكون جادين فيما نكتب، ما يقوله النقاد غير مهم إلا إذا كان بريئاً.

هناك إشاعة خاطئة عنك، تقول أنك بوهيمي وسكير، فما موقفك منها؟.

* لست ملاكاً ولست سكيراً ولا بوهيمياً. وأنتم تعرفون ذلك جيداً. أحب العزلة كثيراً والابتعاد عن الناس والتأمل في مسار الكون والذات الالهية، وفوق هذا أتفرج على ما يجري في هذا العالم من اقتتال ووحشية وجشع بشري يدل على حقارة ودناءة الانسان. وأقول مع نفسي أنه لايزال أمام البشرية شأوبعيد لكي تتخلص من حماقاتها.

محمد الطوبي

الارض المحتلة

• الشاعر الفلسطيني علي الخليلي

اصبحت الحاجة ماسة لتأسيس رابطة أو جمعية للكتاب في الارض المحتلة

علي الخليلي من ابرز الشعراء الفلسطينيين المقيمين في الأرض المحتلة، وهو رئيس دائرة الكتاب في الارض المحتلة ورئيس تحرير مجلة الفجر الاردني. صدر له العديد من الدواوين الشعرية والبحوث الفولكلورية ومسرحية ورواية وهو غزير الانتاج ومتنوعه وأحد الاقلام النقدية التي تسهم في توجيه الابداعات الجديدة لدى الشبان.

انتشار على باب المخيم، هو اخر ديوان للشاعر الخليلي صدر عن دار الكرمل في عمان.

وهذا اللقاء أجرى معه مؤخراً في مكتبه بجريدة الفجر المقدسية:

س: كتبت القصيدة والقصة والرواية والبحث في الادب الشعبي، ما هو مفهومك لهذه الانواع الأدبية، وكيف تقيمها في الأرض المحتلة؟

ج: انني افهم الأدب بشكل عام، وبأصنافه وأنماطه المختلفة، على أنه (نوع) موحد من النشاط الأنساني، في سبيل حياة أجمل وأفضل! فالقصيدة والقصة والرواية والبحث التراثي، نشاط أدبي يمتاز بالتوجه الغني لتفسير الحياة/ الواقع ولمحاولة التغيير، عبر هذا التفسير، وبقدر ما يكون هذا التفسير عميقاً وشاملاً، بقدر ما يكون التغيير المقصود ممكناً ومحتماً ايضاً.

لذلك، فان فهمي للقصيدة هو بالضرورة فهمي ذاته للقصة، وكذلك البحث والرواية: ومن البديهي أن هذا الفهم يعني المسألة العامة أو الجوهرية للأدب، أما التفاصيل فيما يخص شكل القصيدة من جهة، وشكل القصة أو الرواية من جهة أخرى، فأنها حالة تتعلق بدراسة الأشكال الفنية المعنية. فالقصيدة بداهة، غير القصة، وهكذا.

أما تقييمي للحركة الأدبية في الارض المحتلة، أو لهذه الأشكال الأدبية تحديداً، فأنني متفائل من حيوية البحث التراثي عندنا، فقد صدرت حتى الأن عدة دراسات مستقلة في هذا الموضوع، كما أن الأدباء الشبان يوجهون اهتماماً ناضجاً بالتراث الشعبي.

ولعل القصة القصيرة هي الأبرز الآن في النشاط الأدبي، فقد أثبتت القصة القصيرة جدارتها الأدبية في الأرض المحتلة، من خلال عدة اسماء كرست قدراتها لها، مثل جمال بنوره واكرم هنية وزكي العيلة وسامي كيلاني ومحمد أيوب وصبحي حمدان وفضل الريماوي وغريب عسقلاني ومفيد دويكات. وان في عودة صبحي شحروري لكتابة القصة القصيرة، خير كثير، لابد أن أن يساهم في اثراء القصة المحلية، بخاصة بعد صدور مجموعته الأولى (المعطف القديم).

اما القصيدة فهي، كما نعلم جميعاً، محور كتبنا الأدبية المحلية، وأهم ما يميز قصيدتنا في المرحلة الراهنة، هو ازدياد نضوجها، وفعالية انتشارها بين الجماهير، بالرغم من السهولة التي يمكن أن تتراكم فيها بعض الحالات الركيكة التي لاتلبث أن تزول أو تنعزل.

تبقى الرواية، وهي بداية لنا فحسب. فنحن في الأرض المحتلة ما زلنا بعيدين عن العطاء الروائي الناضج والمؤثر. نحتاج للمزيد فالمزيد من التجريب في الرواية، حتى نستطيع أن نقول أننا نملك الرواية المحلية، وانني لا استثني نفسي في ذلك، رغم صدور روايتين لي حتى الآن. فالرواية عمل ضخم، تملىء الكاتب رهبة ازاءه. بالتأكيد، أن تجربة سحر خليفة ذات أهمية كبيرة، ولكنها لاتمثل ما نطمح ونسعى اليه. ان رواية الأرض المحتلة مازالت في بطن الحركة الأدبية المحلية، وأحسب أن المستقبل محتم لولادة روائية عظيمة، بخاصة واننا، رغم الحصار الفظيع حولنا، لنا في الروائي العظيم أميل حبيبي أعظم مساعد

على خلق التأثير الأيجابي لصياغة روايتنا المحلية القادمة. ولا أعني النسخ أو التقليد المباشر، وأنما عنيت الاستلهام والاستعداد للصبر والمثابرة وتكرار التجربة واستيعاب النقد.. حتى تتوهج الموهبة، وتخترق أصابعنا المقيدة كل حصار، وكل احباط أو قهر.

س: أنت متهم بالغموض في كتاباتك وخصوصاً الشعر منها، وأنا أقول ان هناك فرقاً بين الرمز الذي يفهمه القارىء والرمز الذي يصل حد الطلاسم، بماذا ترد على هذه التهمة؟

ج: تهمة؟ ولكن، لنتفق اولاً على تعريف محدد للغموض، وتعريف محدد للوضوح أيضاً. هل يمكن ذلك؟ ولعله من الضروري قبل ذلك، أن نتفق على تعريف محدد للشعر!

كيف؟ صحيح. اذا اتفقنا ان (المساومة) على ثمن كيلو الخبز أو البصل مثلاً، ليست شعراً، ولكنها لغة هامة وضرورية في وضوحها المطلق للوصول الى ثمن محدد لا استغلال أو غش فيه، اذا اتفقنا على ذلك، ندرك أن اللغة أو اللوحة الفنية أو الاغنية.. الخ، التي نريد أن تصل الى معاناة الواقع اليومي للحصول على رغيف الخبز أو (قنارة) البصل، دون غش أو استغلال أيضاً، هي لغة (شاعرية) لابد أن تشتمل على (مفردات) ذات عمق ودلالة وذات قدرة على تفجير ركام المخيلة والحلم.. على شكل كتابة أدبية متميزة، وبالتالي، لابد أن تتجاوز قليلاً أو كثيراً ذلك الوضوح اليومي المعتاد، الى كثافة في الفكر، وكثافة في العاطفة وكثافة في الخيال. ليس الرمز وحده هنا. فالرمز موجود حتى في مساومات البيع والشراء. ولكنه الحلم الذي يصنع الشيء الكثير من الأدب. وكلنا يعلم، أن من لايحلم، لا يثور، وأن بالتالي، من لا يثور، لايكتب أدباً.

على أية حال، يبدو أن المسألة، من زاوية اخرى، مرتبطة بمفهوم (الطرب) في الشعر الغنائي. والطرب هنا، يعني الوضوح الى حد السذاجة أو الركاكة. وقد اعتاد القارىء منا ان يكون مجرد مستمع اكثر منه أي (شيء) أخر. هو (أذنه) فحسب، يحتاج بها الى كل وضوح مغلق، كي يطرب ويتجلى: ياليل.. وياعين.. الخ؟!

ولكن القصيدة العربية الجديدة تنفر من الطرب كثيراً، بخاصة وهي تنفر من السذاجة والركاكة. لابد من القسوة في هذه المسألة: نحن بحاجة ماسة لتكسير عشرات القوالب الجاهزة، ولحرق كثير من القش المتراكم. لابد من لسعة الحرق، ويبدو أننا في قلب المحرقة حقاً. وهي التي تفرز شاعراً بوزن محمود درويش، **رغم كل مايقال عن غموضه - قصيدته الأخيرة مثلا مديح للظل العالي - ليصبح الرمز الأول للشعر العربي المعاصر كله.**

س: بصفتك رئيس دائرة الكتاب في الأرض المحتلة، ما هو تقييمك لانجازات هذه الدائرة. وما هي ايجابياتها وسلبياتها والعقبات التي تقف في طريقها، وما هو تصورك للنهوض بها؟ ولماذا لم ينعقد المهرجان الأدبي الثالث؟

ج: اعتقد أن طموح دائرة الكتاب كان اكبر من امكاناتها. مع ذلك، استطاعت هذه الدائرة بمشاركة أعضائها من الأدباء والكتاب أن تقوم بمهرجانين أدبيين متتابعين 1981، 1982، وتلك كانت أهم ايجابية لها، تكشفت في نفس الوقت عن معظم سلبيات هذه الدائرة ذاتها. فالمهرجانان، رغم أهميتهما، لم يستطيعا تمثيل أدب الأرض المحتلة بالشمول الصحيح، وبالعمق الناضج. وبالتالي، كان لابد من الوقوف طويلاً أمام امكانية عقد المهرجان الثالث من عدمه. وكان الأفضل، كما صار، عدم قيام هذا المهرجان، طالما لم تتوفر الفرصة ليكون شاملاً وممثلاً لأفضل حالات أدبنا المحلي.

ان دائرة الكتاب ليست رابطة، وليست جمعية مستقلة، وانما هي دائرة فحسب في جمعية الملتقى الفكري العربي، وبالتالي لا تملك هذه الدائرة قرارها بنفسها، أي أن الأدباء والكتاب فيها لا يملكون قرار تمثيلهم، رغم وجود الانتخابات الداخلية. فالدائرة بكل ما ينتج عنها مرتبطة بقرار الجمعية - وأرى ان هذا الواقع لايسمح للأدباء بممارسة نشاطهم بأستقلالية تامة. واعتقد أنه لابد من محاولة الأدباء أنفسهم للحصول على رابطة مستقلة بهم، ينشطون من خلالها، ويتحركون لتطوير حركتهم الأدبية المحلية، بمساعدة ومعاضدة كل الجمعيات والنقابات في الأرض المحتلة.

س: بصفتك محرر (الفجر الأدبي) ما هو دور الصحافة المحلية في دعم الكتابات الأدبية؟

ج: للصحافة المحلية كل الدور المباشر في دعم الكتابات المحلية، فمن خلالها نشأت الحركة الأدبية المحلية. واعتقد أن صحافتنا المحلية تعطي الاهتمام الكبير بالأدب المحلي. لدينا البيادر الأدبي، والكاتب والفجر الأدبي، أضافة الى الصفحات الأدبية في الصحف اليومية في الأرض المحتلة.

مع ذلك، فأنني انتقد هذه الصحافة، بما في ذلك نفسي، لنشر بعض المحاولات الأدبية المتواضعة جداً. أقول (المتواضعة) حتى لا أقول الركيكة جداً. وهي محاولات تصطف

عن وعي وعن غير وعي أحياناً، وبشكل مؤسف حقاً، الى جانب الكتابات الناضجة والراقية، مما يسيء لهذا النضوج والرقي في كتابتنا المحلية والحل في رأيي، هو إصدار مجلة خاصة بالناشئين، كما في كثير من المجتمعات، مجلة خاصة بأدب هؤلاء الشبان الجدد المتحمسين. وهي ستكون الخطوة الأولى، أو (المدرسة) الأدبية التي ينتقل بعدها هؤلاء الناشئون الى المجلات الأخرى المتخصصة والناضجة. والا، واذا بقي الحال، على ما هو عليه، حيث يختلط الحابل بالنابل، فأنني أخاف أن ينفر كثير من الأدباء الممتازين عن النشر في الصحف والمجلات، ليكتفوا بالتالي بنشر بعض الكتب في كل عشر سنوات! وهناك حل أخر، مؤقت، وهو فرز بعض الصفحات في كل مجلة، للأدباء الناشئين، وقد فعلت ذلك في (الفجر الأدبي) فخصصت ثلاث أو أربع صفحات لهم تحت عنوان (كتابات شابة) حرصاً على استمرار هؤلاء الناشئين وربطهم بالمجلات المتخصصة من جهة، وحرصاً على عدم (خلط الحابل بالنابل) من جهة أخرى.

س: هل تعترف بوجود حركة أدبية في الأرض المحتلة، وأن وجدت فما هي سماتها؟

ج: سؤال يستفز الخاطر! بالتأكيد هناك حركة أدبية. وهي حركة ناضجة وهامة وأساسية. أن الادب في الارض المحتلة أصبح على درجة ممتازة من النضوج والرقي، بشكل عام. ويجب الا ننسى في هذه الشهادة/ أننا تحت الأحتلال، وأن الرقابة لها الفعل المضاد المؤثر. رغم ذلك، فقد حققنا المسيرة. ونحن نتطور، ونواصل هذا التطوير كل يوم. ولا يمكن، في المنظار العام، ان نحاسب المسألة بكمية ما نشرنا من الكتب هذا العام أو ذاك، رغم أهمية الكم طبعاً - وأنما أفضل أن نرى المسألة من عمق وشمول، فنكتشف أننا قد فرضنا أنفسنا على حركة الأدب الفلسطيني في كل مواقعه، والأدب العربي، أضافة الى العالمي، ولو بجزء يسير، وأنا أعلم أن كثيراً من قصصنا وقصائدنا قد تم ترجمته الى لغات عالمية، كما أن بعض كتبنا قد أعيد نشره في بعض العواصم العربية، ونحن بالتأكيد نحلم بحالات أفضل، ونحلم باختراق اوسع للحصار حولنا.

أما سمات هذه الحركة، فهي أولاً: المواجهة اليومية للأحتلال، أن أدبنا هو أدب مقاومة بالضرورة. وهي ثانياً: التفاؤلية المؤكدة بوعي المستقبل، اذ نرى في هذه الحركة عمقاً أصيلاً للمستقبل، وهو مستقبل يتجاوز الهزائم الحالية والمذابح المتكررة. وهي ثالثاً: حركة جماعية، حركة جماهير مثقفة تحترم طليعتها الأدبية وتحتضنها على حبة القلب. لذلك، تتراجع كثيراً أي ظاهرة لأي شللية أو نجمية فردية.

س: ما هو دور النقد في الأراضي المحتلة، وهل هناك نقد بالمفهوم العلمي لهذه الكلمة؟

ج: سوف نقول باستمرار، الآن، وبعد خمسين عاماً، أن الحركة النقدية الأدبية غير كاملة، وغير شاملة. لماذا؟ لأن النقد هو (المطير)، هو (تفعيل) الحدث الأدبي كله. وبالتالي، فان الطموح النقدي كبير وحاسم دائماً.

اما على مستوى نسبي، فأنني اتحسس وجود نقد محلي، بخاصة في صحافتنا المحلية، على شكل دراسات ومقالات. وهو ما نسميه بالنقد الانطباعي. وهو بالضرورة نقد هام بسبب قدرته على الوصول الى أوسع فئات القراء.

وأما بالنسبة للعلمية في الموضوع، فأعتقد أن أشارات قد بدأت بالبزوغ. هناك، على سبيل المثال، دراسة عادل الأسطة حول القصة القصيرة المحلية التي نال عليها درجة الماجستير من الجامعة الأردنية. وهناك دراسة صالح أبو أصبع عن القصيدة المحلية، وغير ذلك من الدراسات الكثيرة الهامة.

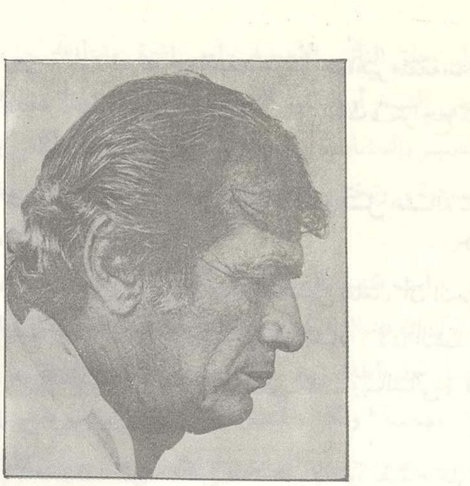
خليل السواحري

رحيل معين بسيسو

(قطرة حبر صادقة «واحدة» تكفي لتسمم تمساحاً)

منذ اقتلاعه من غزة ومنذ محاولات اقتلاع غزة من غزة، وجد الشاعر الفلسطيني معين بسيسو بالكلمة ملاذاً وسلاحاً فعالاً في زمن الاشتباك. عول عليها كرديف للفعل بل كفعل في بعض الأحيان، وكتب العديد من القصائد عن الشعر. من المتنبي المدان برحيله عن حلب الى درويش الراحل عن حيفا إلى بوشكين.. إلى شعراء بلا أسماء. نجد الشاعر بسيسو راصداً لمواقف الشعراء في عصره وفي عصور سابقة كأنه يريد الاطمئنان على عافية السلالة التي ينتسب إليها شاعراً.

ان نبرته الحادة في الادانة أو ماسمي نزوعه الهجائي جاء نتيجة طبيعية لما راه. وما عاينه في غاية هذا القرن.. لقد رأى الشاعر زجاجات حبر لا تحصى وهي تدلق في أحشاء التمساح دون أن تسممه، رأى الشر يدجج بالشعر، ورأى شعراء يعصبون أعينهم عن الجريمة، الجريمة التي كان الشاعر أحد



ضحاياها مع ملايين من أهله . .

ان معين بسيسو لم يتواطأ مع شيء حتى مع نفسه . منذ أدانها بقوله :

«كان رحيلي عن غزة غدراً»

فالشعراء الذين يغادرون أوطانهم حتى رغماً عنهم ـ سيقدر عليهم البحث في حوصلة عصفور ميت عن قافية حبلى بعبارة الشاعر نفسه .

لقد رأى معين عائلة الشعراء عائلتين على الدوام، عائلة تكتب بالحبر وأخرى تكتب بالدم . هذا مايقوله في قصيدته عن بوشكين المقتول، حيث قدر الانسان في هذه الأرض أن يظل أسير المعادلة الأبدية . . معادلة القاتل والشاعر . .

وحدة الشاعر بسيسو وحديته معا في تسمية الأشياء والتعبير المباشر عن واقع الحال . جعلت الناقد العربي ينظر الى نتاجه في معزل عن نتاجات معظم شعراء جيله ، وجرأة الشاعر على استخدام المفردات المتداولة ضمن سياقات شعرية متفاوتة المستوى جعلت الناقد يتردد في اقتحام عالمه الشعري، فهو من جهة يعتقد بأن صلادة الواقع تسوغ للشاعر مثل هذا الاستخدام . . ومن جهة ثانية يرى نفسه ملزما بالبحث عن عناصر الشعر في القصيدة .

وتعتبر محاولة الناقد محي الدين صبحي في دراسته الطريفة عن الشاعر محاولة في النقد تعادل في جرأتها جرأة الشاعر نفسه . . فالناقد صبحي يرى أن شعر معين ينتمي الى نوع من الشعر هو (شعر الحقيقة) . الشعر الذي يتبع أخشن طرق الأداء ويركب أوعر الأساليب، ويمتلك شاعرية ينقصها الصقل . ونقصان الصقل من وجهة نظر الناقد ميزة فنية عند معين متسقة، وتسم أعماله كلها بسمة الخشونة إنه شأن سلفه البعيد ـ الشنفرى ـ يستخدم السخرية اللاذعة وسيلة فنية لتحقير الواقع بأسلوب مهين . . رفيع في فنه .

ويجد القارىء في نصوص الشاعر بسيسو إفصاحا مباشراً عن منحاه الشعري، بل يجد وعيا فنياً لما يسميه محي الدين صبحي الخشونة ، يقول معين في قصيدة كتبها عام 1969 :

«لجهنم ،
بالكلمة ذات القرط وذات الخلخال بالشاعر وربابته بالموال .

أن الشاعر بسيسو في رحلة التيه الفلسطيني . لم يكل يوما وظلت غزة الفلسطينية في دمة حيثما حل ، فقليلة هي المناسبات التي لم يشهد عليها معين محرضا بالغاً في تحريضه حد الاشتباك العلني مع العدو أيا كانت هويته أو موقعه ، حتى في لحظات يأسه ـ وهي قليلة عند معين ـ يقول :

«هذا أنا
آخر متراس هوى
وآخر الأسر أنا
وآخر الجرحى أنا
وآخر القتلى أنا
وآخر القراصنة .
لكن بعدي البحار لن تكون آمنة . . »

فهل أمنت البحار بعد موت الشاعر؟ بقيت بعده مئات القصائد التي شهدت على عذابات شعبة وتاقت الى الخلاص، ومنها أناشيد وطنية تقدمت متظاهرين ومحاربين في كل الحروب التي خاضها العرب ضد العدو . ولم يهدأ الشاعر حتى الموت، ولا أظنه قد فعل بعد النزوح الأخير في بحر (الّمن).

يقول الشاعر معين بسيسو في حوار أجري معه مؤخراً : الحس الجماهيري يشبه الدائرة المغناطيسية ، فالجماهير بحسها لا تنجذب الى مايسمى نشارة الخشب في ادب والفن» .

والشاعر لم ينشغل طوال حياته وسيرته النضالية بجمع نشارة الخشب وتغليفها في أوراق ملونة . . كان طرفاً في صراع محموم ومات كما يليق بشاعر فلسطيني في منتصف قصيدته الناقصة . . فالشاعر توفي في عاصمة أوربية وهو في الطريق الى موسكو . بحثاً عن لحظة فلسطينية . . عن جدوى،حيث يستشري عبث كوني لا يعبأ بملايين الشهداء الموتى والأحياء . .

بعد ستة وخمسين عاماً مشدودة بكل كدها الحياتي والشعري الى طفولة فلسطينية مسروقة . . مات الشاعر مخلفاً عدداً من الدواوين والمسرحيات الشعرية التي ساهمت في حركة الشعر العربي الحديث ونالت شرف انتسابها الى العائلة الأولى من الشعراء . . عائلة الدم . . فهل سممت تمساحاً؟؟ ذلك ما سيجيب عنه المستقبل؟؟

خ -م

المانيا الديمقراطية

• الكاتب الالماني فويشتفانغر
بمناسبة 25 سنة على وفاته

في 21/12/983 مرت الذكرى الخامسة والعشرين على وفاة الكاتب لالماني ليون فويشتفانغر Feuchtuanger وقد خصصت الصحافة في المانيا الديمقراطية مقالات بهذه المناسبة لتمجيده والاشادة باعماله ومواقفه الادبية. ان فويشتفانغر من مشاهير الكتاب الالمان واعماله مترجمة في كثير من اللغات وهو ممن يحظى بعدد كثير من القراء في المانيا الديمقراطية وفي المانيا الاتحادية وخارج حدودهما حتى انه يقرأ اكثر من صديقه توماس مان على سبيل المثال اذ ان توماس مان يقرأ غالباً من قبل النخبة المثقفة، اما كتب فويشتفانغر فيقرأها جميع الناس. ان اسلوب توماس مان في الكتابة صعب وعباراته مطولة، اما صاحبه المذكور، فيختار العبارات السهلة الموجز المنقاة لفظاً ومعنى.

ولد في ميونيخ في 7/7/1884 وتوفي في كاليفورنيا في 21/12/958 وكان والده صاحب مصنع، ويعتبر هذا الكاتب من كتاب البرجوازية الانسانيين التقدميين مثل توماس مان.

انه من الكثرين في التأليف. الف الروايات الدرامية والروايات التاريخية بشكل خاص، وله مسرحيات متعددة وقصص قصيرة وافرة العدد وبعض رواياته اخرجت افلاماً. درس في 1903/1907 الادب الالماني والفلسفة في ميونيخ وبرلين، ونال درجة الدكتوراه، وسافر الى عدة بلدان مثل ايطاليا وفرنسا وفي 1908 اصدر مجلة ادبية بعنوان «دير شبيغل» وكتب مقالات نقدية للمسرح في مجلة «فيلت بونه» كما سافر الى تونس ثم عاد الى المانيا في 1914 وقطن ميونيخ متفرغاً للادب، وترجمة روايات درامية من اليونانية والهندية والاسبانية وفي 1918 تعرف على برتولد بريشت وتحكمت بينهما صداقة وتعاون في حقل الادب والمسرح، وقد اثرت فيه افكار بريشت في حقل الدراما. وفي 1925 سكن برلين وفي 1933 القى سلسلة من المحاضرات حول الادب في الولايات المتحدة الامريكية، وفي ظروف الحرب العالمية الثانية هاجر الى جنوبي فرانسا وساهم بمؤتمرات الادباء المعادية للفاشية مع هاينريش مان الكاتب التقدمي المعروف اخ توماس وفي 1936 اسس مع بريشت وفيلي بريد ل مجلة الكلمة» الخاصة بالمهاجرين المعادية للنازية وفي 1937 سافر الى موسكو والف فيها كتاب بعنوان «موسكو 1937» وفي 1940 عندما احتلت القوات الالمانية النازية فرانسا اوقف، وبعد ذلك الف كتابه «فرانسا اللافاضلة» 1942. وفي 1954 الف كتابه «شيطان في باريس». لقد نزح فويشتفانغر عام 1941 فرارا من النازية الى كاليفورنيا في الولايات المتحدة الامريكية بعد جهود شاقة وكان منزله مجاوراً الى منزل صديقه توماس مان، وفي 1953 منحته المانيا الديمقراطية جائزتها الوطنية الكبرى، كما منح من قبل جامعة هومبولت في برلين درجة دكتواره فخرية.



بدأ الكاتب حياته الادبية كاتب دراما وناقداً مسرحياً، وحسب قوله فان حدثين مهميين رسما مجرى تطوره وهما الحرب الامبريالية، واطلاعه على الحياة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، فهما حسب نصه «ساعداني على التحرر من افكاري المسبقة عن الطبقة التي ولدت فيها»

واهم اعماله في ذلك الوقت نظمه شعراً لقصائد سودرا كاوهي «فازاتا سينا» 1916 وقصائد «الفرس» لاخيلوس 1917 و«السلام» لاريستوفانيس 1918 وتأليفه مسرحية «اسرى الحرب» 1919 وهذه الاعمال موجهة ضد الحرب وقد منعتها اجهزة الرقابة من الانتشار، كما الف روايته التي بدأها في الحرب واصدرها عام 1920 بعنوان «توماس فينت» وهي رواية مفعمة بالنضال من أجل معرفة طرق المستقبل وهي تعكس كونه ثورياً خيالياً بعيداً عن الواقع، وفيها على الغالب يعالج مشكلة الثورة من موقف برجوازي تقدمي. وفي اعماله التي تلت تلك الرواية ينطلق ايضاً في حل مشاكل العصر من معالجة لظواهر الخارجية، الا انه بعد عام 1933 تخلى عن التفكير المثالي في معالجة الثورة ومشاكل العصر مستنبطاً حقيقة المعرفة العقلية التي اوضحت له «ان سيطرة العنف في عصرنا يجب ان توضع لها نهاية بواسطة العنف واحلال نظام عقلي بدلها»، واخيراً حالفه نجاح باهر بتأليفه روايات مهمة مثل «الدوقة الكريهة» 1923 ورواية «يودسوس» 1925 التي نشرت بعدة ملايين من النسخ، وهي قصة حياة مستشار حالي من حاشية الملك ادرك ان عمله لاجدوى فيه فانتحر. ومن رواياته الموجهة ضد الفاشية رواية «غرفة الانتظار» وهي بثلاثة مجلدات اولها بعنوان «النجاح» 1930 وفيها يتنبأ بوحشية الحكم النازي قبل ان يصل الى السلطة.

وكانت هذه الرواية انجازاً ادبياً ووثائقياً يميط اللثام عن اعراض المجتمع الفاشي وخلفياته وماينطوي عليه من ظلم وفساد ومايتنامى داخله من اخطار، وثانيها بعنوان «الاخوة اوبيمنان»، وهي تبحث عن مصائر عائلة من برلين قبل وبعد تسلم النازية للسلطة. والمجلد الثالث بعنوان «المنفى» 1940 وفيها يصف حياة فنان يصارع السياسة ويعاني الآم النفي وهموم الحياة اليومية في الخارج. كما ان لفويشتفانغر رواية شهيرة بعنوان «غويا» 1951 وهي تصف حياة هذا الرسام الاسباني الكبير ابن الفلاح غويا، وقد عكس المؤلف فيها صورة الحياة

الاجتماعية في القرن الثامن عشر وما عاناه هذا الفنان في حياته. والكاتب كعادته يربط هنا الفن بالسياسة بشكل ملائم خدمة للتقدم التاريخي وخدمة للشعب الذي عاش في بؤس وفقر. ويتميز فويشتفانغر في رواياته بالتجسيد الشعري للافكار وتلاحم علم النفس الحديث بالاحداث التاريخية وبالبيان الموجز في لغة سليمة منتقاة خير انتقاء. وقصصه التاريخية رغم بعض افكاره المثالية تتخللها تحليلات انسانية نقدية يدافع بها عما هو جديد وخلاق وحقيقي منطلقاً من افكار برجوازية نقدية متأثراً بافكار اشتراكية موجهة ضد الرجعية السياسية. ومما يقول: «من جانبي اكتب في رواياتي التاريخية من اجل العقل ضد الغباء والعنف».

ومن مؤلفاته الاخرى «المنفردون» 1903، و«الاله الطيني» 1910 و«يوليا فرانس» 1915 و«حاكم الهند 1916 و«الملك والراقصة» 1917 «وهي مترجمة من الهندية»، و«الامريكي وتاجر النساء» 1923 وهي مترجمة من تأليف كالدرون و«التاجر الهولندي» 1923 و«حياة ادورد الثاني ملك انجلترا» 1924 بالتعاون مع بريشت» استناداً على رواية كريستوفر مارلوف و«جزر البترول» 1927 و«ماريتا في الهند وسبع قصص اخرى 1934 و«نيرو المزيف» 1936 و«جنون او شيطان بوستن 1948 و«اوديسيوس والخنازير و12 قصة قصيرة» 1949 و«ارملة كابت» 1956

وقد صدرت في المانيا الديمقراطية مجموعة مؤلفاته الكاملة حتى الآن باربعة عشرة مجلداً المجلدات العشرة الاولى منها تضم رواياته التاريخية والبقية روايات معاصرة وفي 1984 سيصدر المجلدان الخامس عشر والسادس عشر وفيهما ايضاً مقالاته حول حدود القصة التاريخية ونقده المسرحي ومسرحياته وابحاثه الادبية.

مرتضى الشيخ حسين

لندن

• نبوءات الضياع والنفي والتمرد والقنوط

ان الفارق بين بريطانيا ودول العالم المتخلف في هذا المجال هو ان تقاليدها العريقة وقواعدها الثقافية الراسخة وإتساع رقعة الجمهور الذي يمد الحركة الثقافية والعقلية باستقلالها وحريتها للفن بها ان يدق نواقيس الخطر بسرعة وبفعالية. وأن يبلور أحاسيس الرجل العادي ومخاوف المثقف وهمومه في صورة وعي عقلي وإبداع فني يشير الى سلبيات الواقع ويحضّ على تغييرها، وأهم من هذا كله يبدد الأوهام والتبريرات الزائفة التي تتيح للسلبيات ان تتفاقم وللأخطاء أن تصبح واقعا صلبا له مواضعاته وقدرته على الاستمرار، بل وعلى طرد القيم الصحيحة والأجهاز عليها.

وهذا الفارق الجوهري هو الذي يحمي بريطانيا، برغم الاعصار التاتشري الذي اطاح بالكثير من قيمها وتقاليدها، من اللحاق بركب الدول المتخلفة بحق لأن تلك القدرة الخلاقة على النقد وقرع نواقيس الخطر تحمي المجتمع من السير نائما، أو منوما، نحو الكارثة. وهذه الحركة الثقافية الحيّة تقيه من الأنزلاق في رمال الأنهيار الناعمة. لانها اذا لم يسعفها الابداع المباشر تلجأ الى المخزون الثقافي في المتراكم تستهديه الالهام وتستمد من دروسه العبرة والموعظة. أو الى الميراث الأوروبي العريق تستعيد بعض حلقاته أو تجتر بعض موضوعاتها علّها تستخرج منه ما يمسح عن جمهورها اليأس ويعيد اليه القدرة على التغيير.

ويبدو أن هذا الحل الأخير هو ما لجأت اليه الحركة الثقافية الانجليزية هذا الشهر. فقد دفعت الأزمة الحضارية الناجمة عن إنتصار المحافظين، أو بالأحرى عن انغلاق أفق التغيير السياسي القريب في وجه المجتمع الانجليزي، بعض الذين أحسوا بخطورة هذا الموقف الى العودة الى أحد الأعمال الفكرية الهامة والتي لعبت دوراً بارزا في إحداث تغيير سياسي جوهري في المجتمع الانجليزي عشية إنتهاء الحرب العالمية الثانية ولفت الانتباه اليه بتقديمه على خشبة المسرح.

وهذا العمل القديم الهام هو كتاب روبرت تريستيل (المحسنون ذوو السراويل الفضفاضة) والذي اعده ستيفن لو للعرض على خشبة المسرح حيث يقدمه الآن مسرح (هاف مون) بلندن. وكتاب تريسيل الذي يحاول هذا العرض أن يقدمه ليس عملاً (مسرحياً) ولا حتى عملا قصصيا بالمعنى المعروف، ولكنه دراسة واقعية جادة تحاول إبراز مدى المفارقات والتناقضات الاجتماعية المؤسسية والفروق الاقتصادية الصارخة في حياة المجتمع الانجليزي في العقود الأولى من هذا القرن. حيث إزدهرت أسطورة الرخاء الفيكتوري، ورسخت قيم هذا العصر الأخلاقية المبنية على التسلسل الواضح للطبقات والشرائح الاجتماعية المختلفة وعلى تقديس الطبقات الاعلى والزراية بأي محاولة للحاق بها او الصعود اليها، وإحترام مثلها الاجتماعية والأخلاقية، وبغض التغيير وتأكيد أزلية الوضع الاجتماعي الذي تجد فيه كل طبقة من هذه الطبقات نفسها فيه، او بمعنى آخر أن للسادة حق السيادة المطلق وليس لمن دونهم سوى الخضوع

والطاعة والانصياع الى ما يريده لهم سادتهم. وبالتالي المعاناة والأكتفاء بالفتات.

ويدور الكتاب حول الوضع الاجتماعي لجماعة من عمال دهان البيوت وطلاء حوائطها ونوافذها في الجنوب الانجليزي بالقرب من مدينة برايتون. وهو دراسة مسحية واقعية لتفاصيل حياة هؤلاء العمال، أو بالأحرى مجموعة صغيرة منهم تعد في الواقع عيّنة ممثلة لغيرها من الجماعات الأخرى والتي تعيش في وضع اجتماعي مشابه ولأسلوب حياتهم وسكنهم ونوعية ما يستطيعون توفيره لأنفسهم من غذاء أو علاج أو ترفيه. وكيف أن عدداً كبيراً منهم يتبادلون السرير الواحد من نوع من النوبات التي يضطرهم اليها الفقر المدقع، وكيف يعاني معظمهم من الفاقة والهزال وسوء التغذية مما يجعلهم مرتعا خصبا لمرض السل الذي كان واحداً من اخطر الامراض التي تواجه العاجزين على تدفئة منازلهم في الشتاء وعن إطعام أنفسهم بالصورة التي تمكنهم من مواجهة برده القارص.

ولأن الكتاب ليس اكثر من دراسة وصفية واقعية لشتى أبعاد حياة هذه الجماعة المطحونة، فقد آثار إبان صدوره في سنوات الحرب العالمية الثانية ضجة كبيرة، لأنه كان أبلغ دعوة للتغيير وأقوى دفاع عن الاتجاهات الداعية للمزيد من العدالة الاجتماعية والتكافل الاجتماعي. لانه كشف بوضوح وموضوعية عن بؤس الطبقات الاجتماعية المسحوقة وعن ظروف حياتها القاسية وغير الانسانية. كما تمكن هذا الكتاب الهام، بعنوانه اللاذع السخرية (المحسنونْ ذوو السراويل الفضفاضة) أن يجهز على الحلول الجزئية المهدئة وأن يبرهن على عدم جدواها. ذلك لأن محسني المجتمع الفيكتوري ذوي السراويل الفضفاضة لا يحسنون على الطبقات الأدنى لأن نفوسهم تفيض بالخير والرحمة، ولكن لأنهم يريدون أن يصبح عطاؤهم نوعاً من صمام الأمن الذي يحول دون التغيير، وأن يزوّد المسحوقين بالأمل في ان يشملهم يوما إحسان السادة ويخلصهم من عذاباتهم ومشاكلهم فيهدأون ويواصلون الانتظار.

وقد استطاع الكاتب أيضا أن يربط بشكل حسيّ وملموس بين الطبقات المقهورة والرخاء الاجتماعي ككل. وأن يثبت أن إسهامها في تحقيق إزدهار المجتمع ككل لا يتناسب بأي حال من الأحوال مع ما يقدمه لها المجتمع من جزاء وخدمات. وقد كان القسم الذي خصصه الكاتب لمعاناة الفقراء عندما تهتصرهم يد المرض، وخاصة مرض السل الرئوي الرهيب، من أهم أجزاء الكتاب وأكثرها فاعلية وتأثيراً على قرائه. ليس فقط لأنه أبرز الأسباب الأجتماعية لتفشي هذا الداء الخطير بينهم، ولكن أيضا لأنه أظهر أن العلاج في معظم الحالات فوق طاقة الكثيرين منهم وأن فقرهم يؤدي الى تفاقم حالات المرض الخفيفة حتى يصبح من المستحيل الشفاء منها. وقد قدم الكتاب مجموعة من النماذج المؤثرة في هذا الصدد والتي يعتبرها البعض مسؤولة عن تأميم الطب في بريطانيا وعن تطوير نظام الرعاية الصحية فيها.

ويستهل ستيفن لوبرنامج المسرحية التي اعدها عن هذا الكتاب الهام كنوع من الرد والتعليق والاحتجاج على إنتصار حزب المحافظين بقوله «إن حزب العمال قد منى بهزيمة إنتخابية ساحقة في الانتخابات الأخيرة. وهي إنتخابات سيطر عليها نوع من الحنين الانتحاري الى العودة لما يسمى باستقرار الحياة الفيكتورية التي عرَّاها روبرت تريستيل. ووجهتها وسائل الاعلام الراغبة في خلق حزب بديل قادر على مواجهة التحديات الأساسية التي نواجهها جميعا. وها نحن بالفعل قد بدأنا نسمع تلك الأصوات التي تزعم أن فشل حزب العمال يرتوي من رغبته في تبني الرؤية الاشتراكية التي دعا اليها تريستل، وأنه كان عليه أن يبقى معتدلا وأن يجعل التزامه بالمبادىء الاشتراكية التزاما إسميا فحسب.

ويحاول ستيفن لو أن يبرهن من خلال إعداده المسرحي لكتاب تريستيل أن المجتمع الانجليزي قد دار دورة كاملة، وأن إصلاحات حكومات العمال الذي يعتبر الكثيرون كتاب تريستيل مسؤولا عن اول انتصار انتخابي لهم عقب نهاية الحرب عام 1945 قد تآكلت أمام إعتدال العمال وتشدد المحافظين، وأن ظروف العمال الانجليز قد تدهورت بشكل واضح حتى أصبحت كظروف عمال طلاء المنازل في مدينة هاستنج الساحلية التي جاء منها تريستيل وإستمر الكثير من رؤاه من واقع عمالها. وأن دور المثقف ـ الذي يلعب احد الادوار الرئيسية في الاعداد المسرحي ـ فادح وهام في تغيير هذه الظروف القاسية وفي التصدي للوعي الزائف الذي يسيطر على الواقع ويشوه الكثير من مواضعاته وقضاياه.

لكن مشكلة هذا العرض المسرحي، كمشكلة حزب العمال البريطاني عموما، هي انطواؤه على قدر كبير من التعميم والتبسيط، وإعتماده على مسألة التوازي التاريخي والظروف الحضارية التي لا تكرر نفسها أبدا. وأهم من ذلك كله هي محاولة هذا العرض للبرهنة على ان المجتمع الانكليزي قد أخطأ

لأنـه تخلى عن رؤى العمـال الأصـلاحية وعن حزب العمال نفسه بهذه الصورة الفاضحة. وقد يشاركه هذا الرأي قطاع كبير من أبناء المجتمـع الانجليزي الذين يعتقدون أن المجتمع الانجليزي قد أخطأ بالفعـل لأنـه إنسـاق وراء أوهـام تأتشر. لكن حزب العمال الـذي كان مؤهـلاً لاحـداث التغييـر في الأربعينـات أصبـح الآن عاجـزا عن تقـديـم رؤيـة كاملة ومقنعـة وقـادرة على الخـروج بالمجتمع الانجليزي من براثن الأزمة.

ومن هنـا فقـد أصـاب العـرض المسـرحي في تجسيـد حالـة الأزمـة، وفي استخـدام كتـاب تريستيـل كقناع مسرحي لها ولكنه أخطأ مرتين: المرة الأولى في تشخيص هذه الأزمة وفي تصور أن الحـلّ يكمن في عودة حزب العمـال الى السلطـة أو في تبنيـه للاشتراكية كما يفهمها عمال دهان البيوت في هاستنج في بدايات هذا القـرن. ليس فقـط لان التـاريـخ لا يعيـد نفسه، وإن اعادها فليس بنفس الطـريقـة أبـدا، ولكن ايضـا لأن أزمـة المجتمـع الانجليـزي الـراهنـة أزمـة من نوع جديـد لا تنفـع معهـا نبوءات الماضي ولا حلول الأربعينات الهادئة.

امـا المـرة الثـانيـة فهي في محـاولة المزج الدرامي بين الواقع المعاصـر والـوقـائع التي ينطـوي عليهـا الكتـاب الذي أعد عنه العـرض المسـرحي بصـورة لا نعـرف معهـا إن كنّـا أمام مسرحية وثـائقيـة، أو تسجيليـة، أو تاريخيـة، أم أننـا بإزاء عمـل معاصر يحـاول أن يقسـر الحـاضر على ارتداء أقنعة الماضي. لكنه نجح برغم هذا في بلورة بعض المـلامـح الهامة لأزمة المجتمع الراهنة وفي التعـرف على ابعـاد مشكلة الـوعي الـزائف وفاعليته في واقع المجتمع الانجليزي المعاصر.

الضياع والأحباط والهجرة

قلت إن أزمـة المجتمـع الانجليـزي الراهنة أزمة من نوع جديد لا تنفع معها نبوءات الماضي ولا حلول الأربعينات الهادئة. وهذا ما تجسده لنا المسرحية التي تحظى بنجاح كبير على خشبة المسرح الانجليـزي والتي تحـولت مؤخـراً الى فيلم ناجـح يلعب بطـولتـه الممثـل الانجليـزي المعـروف مايكـل كين مع جولي والتزروهي ممثلة جديـدة سيضعهـا هذا الـدور في الصفـوف الأولى، وهي مسرحية تثقيف ريتا. لأننا إذا تأملنا هذه المسرحية سنجد أن الأزمة قد تجـاوزت كل نبـوءات المـاضي وبلغت الحـائط المسدود الذي يبـدو معـه أن التغييـر مستحيـل وأنـه لا حل هنـاك سوى الضيـاع والهجرة وتكريس الأحباط.

وتـدور مسـرحية (تثقيف ريتا) التي كتبها ويلي راسل ثم أعدها فيمـا بعـد للسينما بنفسه حول شخصية العنوان ريتا. وهي فتاة من الطبقـة العـاملة الانجليزية في إحدى مدن شمال إنجلترا العمّالية وعلى الارجـح مدينـة ليفربول كما توحى بذلك لهجتها المتميزة. وهي متـزوجـة من عامـل انجليـزي محـدود القدرات والمطامح، وتعمل في أحد محلات حلاقة وتصفيف شعر السيدات. ويحاول زوجهـا - وهـو نمـوذج للعـامـل القنـوع الطيّب الذي يعرف مكانه الاجتمـاعي جيـدا ولا يطمح الى تغييره - أن يقنعها بالانخراط في الحيـاة النمطيـة لطبقتهـا، فيطـالبهـا بعـد شهـور قليلة من الزواج بالكف عن إستعمال حبوب منع الحمل حتى يتمكنا من الانجاب.

ولكن ريتـا تحلم بالتغييـر، وتتصـور أن من الممكن الانسـلاخ عن هذه الطبقـة العمـالية المحكوم عليها بالقهر الأبدي. فتلتحق بالجـامعـة المفتـوحـة. وهي جامعـة إنجليـزية تعتمد على شاشة التلفزيون في تقديم معظم محاضراتها وعلى الدراسة المنزلية في اكمـال بقية البرنامج الدراسي، وتمكن من فاتهم قطار التعليم من اللحـاق به او بالاحـرى تتيـح لهم فرصـة تدارك المـوقف وهم يعملون. وتعين هذه الجـامعـة المفتـوحة لكل طالب بها إستاذا، يكـون عادة من العـاملين في اقـرب جامعـة عادية لسكنـه، حتى يلتقى به مرة كل اسبـوع يتـابع فيها الاستاذ تطور الطالب، ويكلفه بكتـابـة الأبحـاث، ويـنـاقش هذه الابحـاث معـه. لأن التعليم الـجـامعي ينهض على البحث وعلى تنميـة قدرة الطـالـب على استخدام مناهجه واستقاء الابحاث من مظانها وليس على التلقين الفقهي الجـامـد، ويعـرض فيهـا الطـالب على الاستـاذ مشـاكله والعقبات التي تواجهه وما قام به من اعمال.

وتنهض المسـرحيـة أسـاسـاً على العلاقة بين ريتا وأستاذها. إذ تبدأ من لحظة لقائهما الأولى وتنتهي مع تخرج ريتا وحصولها على شهـادتهـا الجامعية. ومن خلال المواجهة بين هاتين الشخصيتين نتـعـرف على هـمـوم شريـحتين هامتين من شرائـح المجتمـع البـريطـاني، وعلى شخصيتين إنسـانيتين خلال مرحلة تحول كل منهما وتغيره. ولنتعرف أولاً على شخصية الاستاذ الذي يقع على كاهله عبء إنتشـال ريتـا من واقعهـا الكـابي وقيادتها الى شاطىء هذا الخـلاص المـزعـوم او المـوهـوم. الخلاص من عالم الطبقة العـاملة المحكـوم عليهـا سلفـا بالدوران في فلك طاحونة مرسومة الحـدود والمعـالم، والبقـاء أسيرة لعالم محدد مقدما، والالتحاق

بعالم الطبقة الوسطى الذي ينتمي له هذا الاستاذ ذاته. حتى نتعرف فيه على صورة العالم الذي تريد البطلة ريتا أن تنتقل اليه.

ومن البداية نجد أن الأستاذ يوشك أن يكون نموذجاً نمطيا للمثقف المحبط. فهو شاعر ممرور جفت ينابيع الابداع داخله فتوقف عن الكتابة وأدمن الشراب. فقد اصابه الملل من تكرار دروسه السقيمة عن الادب والجمال، وقد خلت حياته الخاصة من الشعر وإفتقرت الى الجمال. فقد إنفصلت عنه زوجته وتركته ومضت تتابع إجراءات الطلاق الطويلة المعقدة. وهو يعيش الآن مع زميلة له ما نلبث أن نعرف أنها تخونه مع زميل لهما في نفس الجامعة بعد أن يئست من إصلاحه وأخفقت في إعادته الى فردوس الابداع الشعري الذي يكتوى بنيران الحرمان منه والعجز عن التعامل معه.

الى هذا الاستاذ المملول الممرور تجيء ريتا لتبحث عنده عن الخلاص. تجيء اليه كما تهب نسمة رخيّة منعشة فيسحرها كل شيء حوله. رفوف الكتب التي تتزاحم فوقها مئات المجلدات، اللوحات الفنية المعلقة على الحائط، زجاجة الويسكي المخبأة خلف المجلدات ودوائر المعارف، حتى أساس الغرفة العتيق وبابها القديم الذي لا ينفتح بسهولة يسحرها قدمهما وعبق التاريخ الذي يفوح منهما. حتى ملل الاستاذ ورغبته في التخلص منها والاعتذار عن تعليمها ما تلبث هي الاخرى أن تغويها وتستهويها فتقرر أن تجيء في الاسبوع القادم وأن تواصل الدرس عليه برغم إفتقاره لأي حماس لها.

وتستمر فصول العلاقة بينهما، وقد أخذت تستهوي كل من طرفيها وتنفض عنه غبار الملل والرتابة في التخلق طوال المسرحية. إذ يجد الاستاذ فرانك ـ وهذا هو إسمه ـ في شخصية ريتا العاملة التلقائية ذات اللهجة المختلفة والقاموس اللغوي المتميز وسلم القيم الاجتماعي المختلف نوعا فريدا ومثيرا من الطلبة. وتدهشه نظرتها للأشياء ورؤيتها البكر العذراء للعالم وللأدب على السواء، وتناولها البسيط لمفاهيم الادب ومصطلحاتها المعقدة. وهو خير من يدرك قيمة هذه البكارة وتلك البساطة الآسرة لأنه قد فقدهما ولاتزال محاولاته المخفقة لاستعادتهما تعذبه، ولأن العالم الذي يعيش فيه ويتعامل معه قد تخلى عنهما. ولذلك فإنه يناشدها أن تنصرف عن هذه الرغبة في التغيير، وأن تحقق ذاتها كما هي. ولكنها ترفض هذا كله. فقد سأمت أغنية عالمها المكرور. وتعتقد أن من الضروري ان تكون هناك اغنية أفضل من ذلك بكثير.

وهي تريد أن تتحدث بمهارة وأن تتعامل مع الاشياء بدرجة كما يتعامل بها بقية الطلاب الذين سخروا من رؤيتها الساذجة للاشياء وطريقتها الغرّة في التعبير. فقد سحرتها ذرابة السنتهم وطريقتهم المتفيقهة في التعامل مع النصوص والافكار.

ويطلوعها فرانك وهو يعرف فداحة ثمن التخلي عن البساطة والبراءة. يوقن أن الاغنيات الأخرى ليست أفضل من أغنيتها السقيمة المكرورة. وفي طريق هذا التغيير تدفع ريتا الثمن وينهار بيتها ويطلقها زوجها وتترك وظيفتها وتستبدل بحياتها القديمة حياة جديدة تتعلم فيها ذرابة اللسان وذكاء التعليق ولماحية الملاحظة وتذوق الادب الرفيع والاستمتاع بالموسيقى الراقية. لكنها تكتشف أن العالم الجديد الذي سمت الى الدخول فيه لا يقل كآبة عن العالم القديم الذي طرحته خلف ظهرها. فزملاؤها الطلبة تافهون وفارغون، والأستاذ الذي سحرها في البداية ما يلبث ان يتكشف لها عن سكير ممرور تملأ فضائحه أروقة الجامعة ويعذبه إخفاقه في استعادة عرائس الشعر اللواتي تخلين عنه. والفتاة التي إنتقلت الى السكنى معها بعد إنفصالها عن زوجها والتي إستهوتها قدرتها على تذوق الموسيقي وسحرتها طريقتها في الحديث والملبس درجة أنها تركت عملها القديم وإنتقلت للعمل في المطعم الذي تعمل به، هذه الفتاة المثقفة الحساسة ما تلبث ان تحاول الانتحار وتلوم ريتا لأنها أنقذتها ـ أو بالأحرى أحبطت محاولتها ـ في اللحظة الأخيرة وأخذتها للمستشفى حيث أمكن أنقاذها لتواجه صخرتها السيزيفية التي تصورت أن بامكانها الهرب منها.

وتذهب ريتا صبيحة حادث الانتحار هذا الى إمتحانها النهائي فلا تجد في داخلها أي وازع للاجابة في بادىء الامر، فقد كشف لها العالم الذي تريد الانتقال اليه عن خواء ومرارة ولذلك فانها تريد ان تترك ورقتها فارغة. لكنها تدرك انها حتى لو فعلت ذلك فلن تستطيع العودة الى عالمها القديم ولا الى اغنيته التي تخلت عنها، فليس لها إذن الا هذا العالم الجديد برغم خواء أغنيته وقتامتها. فقد فات أوان التراجع وليس باستطاعتها إعادة عجلة الزمن للوراء. وبعد شيء من التردد تجيب على اسئلة الامتحان. وتؤدي هذه الاجابة الى نجاحها بتفوق. وهو نجاح فيه شيء من المفارقة الساخرة المريرة. لأنه نجاح في إكتشاف لا معنى النجاح ولا معنى التغيير. فنجاحها الوحيد هو نجاحها في الأجهاز على جهلها بقتامة العالم وتعميق إحساسها بلا معناه وبمأساويته.

أما الاستاذ فرانك، فإن وضعه يتفاقم هو الآخر. إذ تتركه

زميلته التي كانت تعيش معه الى حبيبها. ويحاول العودة الى كتابة الشعر تحت ضغط من ريتا فيخفق ولا يجد أمامه سوى الانغماس أكثر في حمأة الشراب فتتأزم نتيجة لذلك علاقته مع إدارة الجامعة التي سبق أن أنذرته بسبب طغيان الخمر على منطق محاضراته. وتتخلص منه الجامعة بإرساله الى استراليا لمدة عامين على سبيل الاعارة في الظاهر وكنوع من النفي المقنّع في الباطن. ويحاول الاستاذ ان يقنع طالبته ريتا بالسفر معه الى منفاه الجديد، ولكنها ترفض ذلك الحل وتبقى في نهاية المسرحية أكثر ضياعا مما كانت في بدايتها. فليس ثمة أغنية بهيجة جديدة في عالم الثمانينات الانجليزي سوى أغنية الملل والاحباط. فقد حققت ريتا حلمها في التعليم بلا شك، ولكن هذا الحلم لم يجلب لها السعادة ولم يغيّر واقعها المرّ المليء بالقتامة والاحباط.

وتنتهي المسرحية وقد أصبح كل منهما أكثر تعاسة مما كان في بدايتها.

صحيح أن ريتا قد تعلمت وتغيرت، ولكنها أصبحت بعد التغيير أقل حيوية وتلقائية. أصبحت نمطا مألوفا ومكرورا للمثقف المحبط العاجز عن التحقق والذي لا يفلح الا في تكريس إحباطه وتعاسته. لقد ترك عليها استاذها بصمته الدامية دون أن يشعر أو يريد. ولم تترك هي إلا أثرا ضئيلا واهنا عليه. فها هو يواصل ترديه كما كان عليه الحال قبل ظهورها. أما هي فقد فقدت براءتها، وعمق وعيها الجديد أحساساً بالضياع والأزمة والحصار كغيرها من ابناء الشريحة الاجتماعية الوسطى التي فقدت الأمل ولاتزال تعاني من مرارة الاحساس بالحصار التأتشري الكئيب.

ونلمس في هذه المسرحية الجديدة، بالاضافة الى هذا المناخ المحبط العام الذي يشي لنا بالكثير من ملامح الثمانينات في انجلترا، نوعا من التعليق التشيخوفي الساخر على المصير الانساني. فكل من بطليها مصاب بهذا المرض التشيخوفي العضال الذي تعاني منه معظم شخصيات تشيخوف العظيم، ألا وهو الحساسية الزائدة في عالم فظ فقد الاحساس والشاعرية. ومن هنا تعجز هذه الشخصيات عن التواصل وتشعر بالغربة الحادة المبهظة. وهي في سعيها للافلات من حصار هذا الواقع الفظ ماتلبث أن تحكم حلقاته حول عنقها فتزداد بذلك تعاستها ومعاناتها كما انها وهي تحاول أن تساعد الآخرين وتخفف تعاساتهم لا تلبث أن تترك بصمات قهرها الخاص وأحزانها الخاصة عليهم فتزيدهم تعاسة من حيث ارادت ادخال السعادة على قلوبهم.

وفي المسرحية ايضا لمسة من مسرحية جورج برناردشو (بيجماليون) ولكنها لمسة واهنة ليس فقط لأن بيجماليون (تثقيف ريتا) أي الاستاذ فرانك فنان محبط عاجز عن الخلق مفتقر الى الثقة بالنفس، ولكن أيضاً لأن تأثيره على ريتا تأثير معكوس فلم يخلقها من جديد، ولكنه أجهز على منابع البراءة والبساطة التي كانت تتدفق في داخلها وبرغم هذا كله فإن مسرحية (تثقيف ريتا) مسرحية متميزة استطاعت أن تخلق شخصيتين دراميتين مقنعتين وأن تضيء بهما ومن خلالهما جانبا من جوانب المجتمع الانجليزي في الثمانينات.

التمرد اليائس والقنوط

اذا كان الاحساس بالحصار والضياع والاحباط والنفي قد تغلغل في وجدان الطبقة الوسطى بنفس الدرجة التي يفت بها في عضد الطبقة العاملة فإن أكثر فئات الشعب البريطاني معاناة منه هي فئة الشباب الذين يشعرون وهم في مقتبل العمر بأن المستقبل قد سرق منهم غيلة وأن الطريق قد سدت في وجوههم وأن الخيار الاساسي المطروح أمامهم بعد الفراغ من التعليم هو الانضمام الى طابور العاطلين الطويل الذي يوشك أن يبلغ اربعة ملايين ومن هنا يفقد الشباب - وله في ذلك كل الحق - الايمان بالمؤسسة الأجتماعية وبكل رموز السلطة في واقعه وهو أشد ما يكون حاجة الى هذا الأيمان، ويظلم المستقبل في وجهه وهو لايزال في أولى خطوات الحياة العملية، وينهار - أمام عينيه عالم القيم القديمة دون أن يكون باستطاعته تأسيس قيم جديدة او حتى الحلم بعالم جديد. فيحاول أن يتحدى المؤسسة الاجتماعية القائمة وأن يتمرد على نواقيسها التي حرمته أهم حقوقه: حقه في مستقبل مضيء.

وتحاول مجموعة الأفلام الأربعة التي عرضت على نطاق ضيق في نادي الفيلم بلندن هذا الشهر والتي أخذت محطة التلفزيون المستقلة ITV (الآي. تي. في) حق عرضها أسبوعياً على شاشتها الجماهيرية الواسعة بعد هذا العرض الخاص، تحاول هذه الافلام الاربعة أن تناقش قضية الشباب عامة من خلال تناولها لعدد من أبعاد علاقته الثرية والمعقدة مع المؤسسة التعليمية باعتبارها المؤسسة الاجتماعية الاساسية التي يتعامل معها من جهة، وباعتبارها وجها تنعكس عليه أبرز قضايا الواقع الاجتماعي

بتحولاته وهمومه ومشاكله من ناحية أخرى، ولكونها البؤرة التي يمكن أن تصب فيها كل العناصر الفاعلة في قضية الشباب من أسرة ودولة ومجتمع من جهة ثالثة.

وتكمل هذه الافلام الأربعة بعضها البعض. ليس فقط لأن الذي كتبها هو نفس المؤلف وهو دافيد ليلاند، ولكن ايضا لأن الشركة التي انتجتها لحساب محطة التلفزيون المركزية المستقلة هي شركة واحدة تستهدف بمشروعها الرباعي الحلقات هذا إستقصاء شتى جوانب المشكلة من خلال التركيز على بعد من ابعادها في كل فيلم من هذه الافلام. حتى يخرج المشاهد في نهاية الافلام الاربعة بتصور شبه متكامل عن واقع الأزمة وعن طبيعة الحلول المطروحة لها ومدى إستجابة الشباب لهذه الحلول أو رفضهم لها.

وأول هذه الأفلام الاربعة هو فيلم (ميلاد أمة) الذي يحاول تقديم دراسة مستفيضة لواقع المؤسسة التعليمية ذاتها. ومن البداية لابد من الاشارة الى طبيعة النظام التعليمي في بريطانيا بإيجاز بالغ. إذ ينقسم هذا النظام الى ثلاث مراحل: أولاها مرحلة التعليم الابتدائي من الخامسة حتى الحادية عشر من العمر، وهي مرحلة الزامية. وثانيتها مرحلة الثانوي وهو الزامي حتى السابعة عشرة من العمر وإن كانت به سنة سادسة لا يواصل التعليم فيها إلا من ثبت أن لديه قدرات عقلية وتحصيلية عالية. اما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التعليم الجامعي التي لا يلتحق بها الا عدد قليل من الطلاب (حوالي ١٥٪). أما غالبية الشباب فإن نظام التعليم الألزامي يؤهلهم لأن يصبحوا عمالا على دراية بمبادىء المعلومات الأساسية اللازمة لمجتمع صناعي متقدم نسبياً.

ذلك لأن مرحلة التعليم الثانوي الانجليزي تختلف كثيرا عن مثيلاتها في الوطن العربي. لأنها تنهض على مايسمى «بالمدرسة الشاملة» اي المدرسة الحاوية لكل شيء والتي تعلم الصبي ما يميل الى تعلمه سواء أكان ذلك هو فروع المعرفة النظرية أو العلمية المختلفة، أو مجرد مجموعة من المهارات الحرفية التي يهواها او يرغب في تعلمها، أو لا شيء على الاطلاق. ومن هنا فليس غريبا أن تجد نسبة لابأس بها من الطلاب لاتزال أمية أو شبه أمية بعد اثنتي عشرة سنة من التعليم. وبالطبع فإن المدرسة باعتبارها مؤسسة تخدم حاجات المجتمع الذي توجد فيه وتكرس نظامه وترسخ قيمه تحاول أن تلبي حاجات المؤسسة السائدة في المجتمع الانجليزي. لأن مجتمعا صناعيا مثله يريد من مدارسه ان تخرج له أفواج العمال المهرة أو من يصلحون لأن يصبحوا عمالاً مهرة. ومن هنا نجد ان أغلبية من ينهون دراستهم الثانوية يتجهون الى المصانع يدقون أبوابها علها تقبلهم عمالاً بها. ولا يمكن ادراج مثل هؤلاء بأي حال من الاحوال في طبقة المتعلمين. أما الأقلية التي اهتمت بدراسة فروع المعرفة المختلفة من علوم وإنسانيات فهي التي يمكن لها مواصلة التعليم والانضواء تحت راية الطبقة المتعلمة.

ولذلك يمكن اعتبار أن «المدرسة الشاملة» هي المؤسسة الاجتماعية التي يقضي بها الشباب الانجليزي وقته سواء في الدراسة أو الرياضة أو التدريب على بعض المهارات الحرفية المعينة. إنها وعاء تنظيمي فضفاضة اكثر من مدرسة بالمعنى الذي نعرفه. وفي هذه المؤسسة تدور أحداث فيلم (ميلاد أمه) الذي أخرجه مايك نيول والذي يدور حول مدرس جديد للغة الانجليزية ـ لاحظ الدلالات الهامة للمادة التي يدرسها وهي اللغة القومية وعصب عملية التفاهم والتواصل الاجتماعي ـ في احدى هذه المدارس الشاملة الكبيرة التي يتجاوز عدد تلاميذها الألف تلميذ وتصدم هذا المدرس الجديد حالة اللامبالاة والضياع المتفشية بين التلاميذ الذين ورثهم من سلفه وتدني مستواهم اللغوي وفساده. ويكتشف المدرس الجديد هذا أن جذور هذه اللامبالاة وهذا التدني اللغوي كامنة في الطريقة التي تتعامل بها المدرسة معهم وفي أسلوب إدارتها ويحاول أن يغير هذه الطريقة العتيقة وأن يعيد الى تلاميذه الأمل والثقة في المؤسسة التي فقدوا ايمانهم بها وفي اللغة التي فقدوا احترامهم لها.

ويصطدم هذا المدرس الجديد بطبيعة الحال بالعديد من العقبات. فإدارة المدرسة ضد اي تغيير، بل وترى أن في التغيير تنازلاً حتمياً عن بعض حقوقها او سلطاتها التقليدية. كما ان الطلاب أنفسهم لا يستجيبون لأساليبه الجديدة، ولا يأبهون بحماسه لأنهم يوقنون جميعا ان مصيرهم الوحيد هو الانضمام الى طابور العاطلين الطويل، فما جدوى العمل اذا ما إنعدم الأمل. وانغلقت على الشباب دائرة الحصار. انهم يحسون أنه يعمل كل ما يعمله من اجل نفسه ومن اجل تقدمه الوظيفي وليس من أجلهم. فما عادت لديهم أية ثقة في الكبار ولا في نواياهم أو مؤسساتهم أو تقاليدهم.

ويبدو أن الكبار انفسهم قد فقدوا الثقة في مؤسساتهم وفي تقاليدهم التعليمية ذاتها كما يؤكد ذلك الفيلم الثاني (الانطلاق مع الريح) الذي أخرجه إدوار بينيت الذي سبق له ان حاز على الجائزة الكبرى في مهرجان برلين السينمائي عن فيلمه (الصعود). اذ يدور الفيلم حول أب وأم يعيشان في مقاطعة لنكولينشاير ويقرران تعليم ابنائهما على طريقتهما الخاصة لفقدانهما الثقة في النظام التعليمي الرسمي. غير ان النظام التعليمي ما يلبث ان يشن عليهما حربا ضارية. فليس من حق احد الافلات من قبضته. فالالزام التعليمي ليس حقا للطالب فحسب ولكنه واجب عليه. فلو قررت كل أسرة أن تتولى تعليم أبنائها كما تشاء لأنهار النظام بأكمله. لا النظام التعليمي فحسب وانما النظام الأجتماعي برمته.

ويستمر الصراع بين الوالدين وبين المؤسسة التعليمية بصورة يتكشف فيها النظام التعليمي على حقيقته الدامية، ويبرهن على قدرته الرهيبة على القسر والقهر والأخضاع حتى يستطيع أن يصب الجميع في القالب المطلوب. وحتى يصبح الخيار في هذا المجتمع الحر معدوما أو وهميا، فليس من حق الآباء الأختيار لأبنائهم خارج إطار الخيارات المحددة التي يوفرها لهم هذا النظام الاجتماعي والتعليمي الصارم، ناهيك عن حق الأبناء انفسهم في الاختيار.

وحق الابناء في الخيار محدود هو الآخر، بل ومعدوم، كما يطرح ذلك علينا الفيلم الثالث (صنع في بريطانيا) والذي اخرجه ألان كلارك الذي سبق له ان قدم فيلم (حثالة) عن السجون البريطانية قبل عدة اعوام وأثار به ضجة قومية كبرى. ويقدم فيلمه الجديد هذا وجهة نظر الشباب انفسهم من خلال بطله الذي ينتمي الى جماعة الشباب الساخط الذين يعرفون باسم ذوي الرؤوس الحليقة. والذي يشاهد بعضهم في المجتمع الانجليزي - وخاصة في مدنه الكبرى - قد حلق شعر رأسه بالموسى وأبقى على خصلة بعرض عدة سنتيمترات قليلة تمتد في خط يقسم فروة الرأس الى قسمين من مؤخرة الرأس حتى الجبهة. وعلى جانبي هذا الخط الذي يصبغه بعضهم بالوان فاقعة قسمان حليقان تماماً.

وبطل الفيلم شاب من ذوي الرؤوس الحليقة هؤلاء. لايفتقر الى الذكاء او الى القدرة على بلورة آرائه وأفكاره ومحاججة خصومه في براعة ومنطق صارمين. وقد خرج هذا الشاب بعد تمحيصه للموقف البريطاني الراهن بمجموعة من الرؤى والافكار التي اقنعته بلا جدوى الدراسة فترك المدرسة لأنه يعرف أن لا أمل منها ولا قيمة لما تلقنه له من ترهات. وهو يعرف أيضا ان الحصول على وظيفة يوشك أن يكون في عداد المستحيلات. كما ان اسرته لا تستطيع ولن تتكفل به الى الابد. ومن ثم يقرر الاعتماد على نفسه، ولايجد سبيلاً أمامه وقد انهارت وفق رؤاه وأفكاره كل الروادع الاخلاقية والاجتماعية سوى السرقة. وسرقة السيارات بالذات. وتحاول السلطات ان تسيطر عليه بكل السبل وأن تتولى اصلاحه، ولاينفع معه أي اصلاح لأنه يرى أن العيب ليس كامنافيه وأنما في الواقع الاجتماعي المريض من حوله. وأنه لو كان ثمة من يحتاج الى اصلاح فهو المؤسسة الاجتماعية برمتها. وهو كأي صاحب رؤية فكرية ذكي يعرف كيف يلعب مع هذه المؤسسة لعبة القط والفأر بمهارة. ويرفض ان يتحول الى ضحية لأنه يقترف كل جرائمه عن وعي واضح بلا قيمة ولاجدوى كل ما ينهض عليه مجتمعه من قيم وتقاليد.

ولايستطيع إزاء جبروت المؤسسة المسيطرة سوى هذا التمرد اليائس، لأنه رفض الانصياع للدور الذي رسمته له. ولكن غاب عنه أن يدرك أن الخيار أمامه محدود بل ومعدوم. فليس أمامه الا ان يصبح لصاً حتى ولو رفض أن يتحول الى ضحية. أما قرينته التي تدور حولها الفيلم الرابع (راينو) والذي أخرجته جين هوويل فليس أمامها الا ان تصبح عاهرة وضحية معا اذا ما اختارت الطريق الذي سار فيه. طريق التمرد اليائس على المؤسسة الاجتماعية التي لا تستطيع الاضطلاع بدورها في رعاية الشباب وإعداد الفرص لهم. ولاتقبل للشباب أن يتمرد عليها ولاتفسح بنفسها الطريق للبديل.

وبطلة (راينو) فتاة ملونة يكثف لونها كل مشاكل التمييز والاضطهاد والفقر معاً. وهي ايضاً من اسرة ممزقة اصبح عليها ان ترعى شقيقها وهي لاتزال في المدرسة الثانوية وأن توفر له ولنفسها الطعام فلا تجد أمامها غير بيع جسدها الذي يبدو أنه اصبح أكرم على النفس من استجداء معونات الضمان الاجتماعي والتعرض لاسئلة موظفيه الجارحة. ويوشك اصلاح المؤسسة لها ان يكون مساويا، وفي بعض المشاهد اكثر بشاعة، من قهر المجتمع الكلي لها.

ومن هنا نجد ان الخيار أمام الشباب ليس افضل بأي حال من الأحوال من ذلك الخيار المتاح للعمال أو ابناء الطبقة الوسطى من

المثقفين . . إن كل هذه الأعمال الفنية المتعددة المنازع المتباينة الاتجاهات تشير جميعا الى ان المجتمع البريطاني يعاني من أزمة ليست ازمة اقتصادية فحسب، ولكنها وهذا هو الأكثر خطورة وإزعاجا، ازمة اجتماعية وأزمة روحية وأزمة قيمية معاً .

د. صبري حافظ

موسكو

المسرح اللبناني في مجلة سوفيتية

مجلة . . « تياتر » (المسرح) السوفيتية والتي تعتبر لسان حال اتحاد الكتاب السوفيت ووزارة الثقافة السوفيتية من المجلات المتخصصة بالحركة المسرحية داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه . وهذه المجلة الشهرية تنشر الكثير من الدراسات المسرحية النقدية والتحليلية لقضايا المسرح باقلام اساتذة المسرح السوفيتي وكذلك اعلام المسرح العالمي. تحتوي مجلة « تياتر » على ابواب ثابتة تشمل باب المسرح وباب المسرح والحياة وباب نقاشات وباب حياة الابداع وباب في الخارج بالاضافة الى نشر نصوص اهم المسرحيات الروسية والسوفيتية . .

في عددها الرابع لعام 1983 نشرت مجلة « تياتر » دراسة متخصصة عن المسرح اللبناني تحت عنوان « المسرح اللبناني يناضل » وذلك بقلم السيد د. زيلنين . وقد توقف كاتب المقال عند الحركة المسرحية في القطر اللبناني الشقيق مسلطاً الضوء على ما تعيشه الحركة المسرحية اللبنانية من ازمة نتيجة للاوضاع السائدة من حرب اهلية وغزو صهيوني وتأثير هذه الاحداث على مجمل الحركة المسرحية في هذا البلد العربي . وعرف الكاتب بالمسرح اللبناني ودوره في الحركة التحررية للشعب الذي ناضل ضد الاستعمار وجميع اشكال التدخل الاجنبي، وحاول كاتب الدراسة ان يتناول المسرح اللبناني من جميع جوانبه وبالاخص التيارات والاتجاهات السائدة فيه معتمداً على معايشته للاحداث في القطر اللبناني وقد اعطت هذه المعايشة للكاتب ان يكون متمكناً في عمله وخاصة في اعطاء الصورة الحقيقية للحركة المسرحية في لبنان. وصنف كاتب الدراسة الحركة المسرحية اللبنانية الى صنفين : الصنف الاول ما يعرف بالمسرح التجاري، اما الصنف الاخر فهو المسرح الحقيقي الذي يعكس هموم وطموح فئات واسعة من الشعب اللبناني،ولفت السيد د. زيلنين كاتب دراسة « المسرح اللبناني يناضل » اهتمام القراء الى ان الصنفين المذكورين في الحركة المسرحية اللبنانية لا توجد بينهما حدود ثابتة بحيث لا يمكن تخطيها وتجاوزها، فعلى سبيل المثال يذكر كيف ان بعض الفرق المسرحية اللبنانية التي ابتدأت طريقها في المسرح بالاتجاه التجاري الا انها وبعد مرور فترة من الزمن اتجهت الى المسرح الجاد وهذا ما حدث مثلاً لفرقة مسرح الاخوين رحباني وكذلك لفرقة مسرح محمد شامل.

ويتوقف كاتب الدراسة وقفة خاصة عند دور الممثل اللبناني الراحل شوشو في الحركة المسرحية اللبنانية، مؤكداً ان شوشو كان موهبة مسرحية متميزة تركت اثرها الكبير وبصماتها الواضحة على مجمل الحركة المسرحية في لبنان . وهنا يذكر الكاتب المسرحية التي قدمها شوشو والتي عرضت لمدة (6 أشهر) متواصلة بدون انقطاع والتي تعرف بـ «آه يا بلادي » ويذهب الكاتب بعيداً في تعريفه بهذا العمل المسرحي ليترجم بعض مقاطع الاغنية التي كان يغنيها شوشو وهو يبتدىء عرض مسرحيته وشملت الدراسة السوفيتية ايضاً مسرح العرائس في لبنان واهم الممثلين والمخرجين الذين يضطلعون بهذه المهمة . وفي هذا المجال يذكر صاحب الدراسة مسرح فاخوري للعرائس وكذلك فرقة صندوق الفرجة لمسرح الاطفال وفرقة السنابل المسرحية . ولم ينس السيد د. زيلين ان يتوقف عند ظاهرة هجرة الممثلين اللبنانيين من بلادهم نتيجة للاحداث المأساوية والتي يعيشها بلدهم واثر هذا على مجمل الحركة المسرحية في لبنان. ويؤكد السيد د. زيلين على ان الاحداث التي يعيشها القطر اللبناني الشقيق بما في ذلك الجرائم التي يرتكبها الصهاينة على الارض اللبنانية قد اثارت سخط وغضب الفنانين الحقيقيين وولدت عندهم روح المقاومة والثبات مما انعكس في المحصلة على الاعمال المسرحية لهؤلاء الفنانين الذين قدموا اعمالاً متميزة نابعة من الواقع اللبناني وبهذه الصورة يؤكد المسرح على انه سلاح فعال في محاربة الغزاة والمستعمرين .

بقي ان اقول ان دراسة السيد د. زيلين برهنت على ان كاتبها قد عايش الاحداث وكتب بجرأة المقتدر عن المسرح اللبناني الجاد معطياً الصورة الحقيقية له اعتماداً على المعايشة الحقة واستخدام المصادر المحلية ولقاءاته مع ابرز اعلام المسرح اللبناني. وطبيعي جداً ان نشر الدراسة في هذا الوقت بالتحديد لها الاثر الكبير والوقع المتميز لما يتعرض له القطر اللبناني من مؤامرة امريكية ـ صهيونية تستهدف وحدته والنيل من استقلاله . .

الادب والاعلام

عقدت الرابطة العالمية لنقاد الادب مؤتمراً لها في ضواحي العاصمة الجيكوسلوفاكية براغ، وقد افتتح المؤتمر المذكور السيد يان كوزاك رئيس اتحاد كتاب جيكوسلوفاكيا، وبعد مناقشة الامور التنظيمية بدأ المشاركون بمناقشة ورقة العمل التي طرحها النقاد الجيكوسلوفاكيون وذلك حول موضوع «الادب ووسائل الاعلام» وهذا الموضوع سبق وان نوقش في مؤتمر الرابطة الذي عقد في روما قبل 10 أعوام لكن مؤتمر براغ كان اكثر سعة وشمولية في مناقشة هذا الموضوع وذلك لعدة اسباب منها ازدياد عدد المشاركين والخبرات والتغييرات التي حدثت في هذا المضمار الحيوي من الحياة، ومسألة الادب ووسائل الاعلام تكتسب في الوقت الحاضر اهمية كبيرة وذلك للعلاقة المتبادلة بين الادب ووسائل الاعلام وبالاخص بين الراديو والتلفزيون من جهة والادب من جهة اخرى. ويرى بعض النقاد ان دور الاذاعة والتلفزيون اصبح في وقتنا الحاضر دوراً ايجابياً في نشر الادب وايصاله الى اكبر عدد من الناس باعتباره زائراً يومياً لاغلب العوائل. ويؤكد بعض النقاد وجهة نظر مخالفة، فهم يرون في دور الاذاعة والتلفزيون دوراً تخريبياً ادى الى تحجر افكار الناس والى قلة القراء الذين كانوا يتهافتون على قراءة النتاجات الادبية الوطنية منها، او العالمية . ويذهب اصحاب هذا الرأي بعيداً حتى القول بانه حتى النتاجات

الادبيـة التي يقـدمها التلفزيون هي نتاجات مشوهة ولاتتطابق مع النص الادبي الاصلي. واعتمـاداً علىٰ تجـربـة التلفـزيون الجيكوسلوفاكي مع قضية الادب طرح السيـد يان شتفجيك في بحثـه الـذي قدمـه للمؤتمـر ضرورة تحـديـد المفهـومين التـاليين: الادب للتلفـزيون والادب التلفزيوني. ماذا يعني السيد يان شتفجيك بهذين المفهومين؟

المفهوم الاول الادب للتلفزيون ـ هو محاولة نشر الادب بالاساليب التلفزيونية المختلفة وبنفس الوقت ايجاد شرح جديد للنتاجات الادبية. اما مفهوم الادب التلفـزيوني ـ فهـو محاولة ايجاد اشكال خاصة للتعبير التلفزيوني وهو مايسمىٰ بالادب ـ الحقيقة. ويرىٰ الناقد يان شتفجيك بان البرامج التلفزيونية التي يتم فيهـا تحـويل الحقائق الىٰ حقائق مرئية تعتبر برامج ثمينة ومهمة، وهو يرىٰ في الاسلوب البصـري شكـلاً جديداً من اشكـال الثقـافـة لايمكن تجاهلها. اما مستقبـل التلفـزيـون والادب فيـرىٰ النـاقـد يان شتفجيـك بان هذه العـلاقـة ستستمـر، لكنـه يدعو الىٰ ضرورة ايجاد لغة خاصة بالتلفزيون، وهو يرىٰ بانه حتىٰ برامـج التسليـة في التلفـزيـون ستعتمـد في النهـايـة علىٰ احد النصوص الادبيـة. امـا النـاقدة الفرنسية ي. لارشفوكو فقد اكدت وجهة نظر مختلفة عن وجهـة نظر النـاقد الجيكوسلوفاكي يان شتفجيك، فقد ذكرت الناقدة الفرنسية بان التلفزيون لم يصل بعد الىٰ الادب الحقيقي، وان الادب بالنسبة للتلفزيون الذروة التي لايمكن ان يصلها التلفزيون. وقد ساند وجهة نظر الناقدة الفرنسية عدد من النقـاد بينهم النـاقد الهندي ن سينكخ بالاضافة الىٰ عدد آخر من النقاد الغـربيين. الا ان وجهـة النظر هذه لم تصمـد كثيراً، وذلك لان عدداً آخر من النقـاد اكـد بان الامتنـاع عن تقـديم الادب بقنـوات الاذاعـة والتلفزيون يعني فقدان العديد من القراء من محبي الادب، لكنهم اكدوا ضرورة تطوير اشكال واساليب البرامج الادبية. النـاقد البلغاري اي تسفيتكوف اكد حقيقة مهمة وهي ان المستمـع والمشـاهـد يكونان على اتصال اكثر حيوية بالناقد، وهذا مايفتقر اليه القارىء. الناقد الالماني الديمقراطي كايش اكد في بحثه الذي قدمه با ن البـرامـج التلفزيونية تصرف انتباه المشاهد عن التفكير المستقل، وطالب برفع المستوىٰ الجمالي للبرامج التلفزيونية.

ودار نقـاش طويـل في مؤتمـر رابطة النقاد الادبيين العالمية حول مسألة تحويل الاعمال الادبية، وبالاخص الكلاسيكيه منها الىٰ افلام تلفزيونية او سينمائية. في هذا الخصـوص اكـدت النـاقـدة الجيكـوسلوفـاكية نيدلا ضرورة ان يكون النـاقـد والاختصـاصي في علم الادب المستشارين الاساسيين عند تحويل اي عمـل من الاعمـال الادبيـة الىٰ فيلم تلفزيوني او سينمائي. الناقدان كايش من المانيا الديمقراطية وماكورات من بريطانيا، اكدا ضرورة المحافظة على روح النص الادبي الاصلي عنـد تحـويله الىٰ فيلم تلفـزيـوني او سينمـائي. النـاقـدة اليونانية ج. ماما لاكي اكدت وجهة نظر ممتعة، فقد ذكرت بان التلفزيون لابد وان ينحاز الى الناحية التجارية وهي ترىٰ بان التقنية الحديثة اصبحت معارضة للادب في وقتنا المعاصر، وهذا ينسحب علىٰ التلفزيون الذي هو اليوم حسب ماتقول الناقدة اليونانية ضد الادب، واضافت الناقدة اليونانية ان الجيل السابق لجيلنـا الحـاضـر جيـل اكثر قراءة، امـا جيلنـا الحـاضـر فهـو يشاهد البرامج التلفزيونية اكثر مما يقرأ. النـاقد اليـاباني سيتوله وجهة نظر اخرىٰ فهو يرىٰ بان النسـاء في بلاده بد أن القـراءه بفضـل التلفـزيـون وخـاصة بعد فترة الحرب، واضـاف النـاقـد اليـاباني ان الرجال في اليابان يقرأون فقط الروايات البوليسية والصحف لاسيمـا الصفحـة الـريـاضية فيها، فالنقد كما يقول سيتو في اليابان يكاد ان يكون معدوماً.

نقـاد آخـرون اكـدوا ان الثـورة الصنـاعية الحديثة تركت بصماتها علىٰ الادب المعـاصـر، فقـد اكـد النـاقـد الجيكـوسلوفـاكي د. سلوبودنيك ان اثر الثورة الصنـاعية ظهر علىٰ مايسمىٰ بنتاجات ادب الخيال العلمي. ومن الطبيعي ان هذه النتـاجـات تستهـوي التلفـزيـون وذلك لان الادب يقدم له مادة غنية، من ناحية فان الادب وبتأثير من التلفزيون بدأ ايضاً يغير تركيبه، وظهر هذا في رفع المضمـون الادبي. وكـذلـك في رفـع دراما الاعمـال الادبيـة. لقـد كان المشـاركـون في مؤتمـر براغ متفقين علىٰ ناحية مهمة هي ان الادب لكي يبقىٰ كمـا هو علىٰ حالـه يجب ان يحتفـظ باستقـلالـه الـذاتي وان لاينسـاق وراء التلفـزيـون والـراديـو. وقـد أكد هذه الناحية السيد روبر اندريه رئيس الرابطة الـدوليه للنقـاد الادبيين وهو يختتم اعمال مؤتمر براغ. اما الوفد الفنلندي فقد قدم تقـريـراً عن التعـاون المثمـر بين دور النشر والاذاعة والتلفزيون في عملية نشـر الادب. امـا تقـريـر النـاقـدة البلجيكيـة المشاركة في المؤتمر، فقد لقي مسـانـدة المشـاركين، فقد اكدت الناقدة البلجيكية س ديروسين ضرورة نشر الفلكلور بواسطة الاذاعة والتلفزيون.

في اعمـال مؤتمـر الـرابطـة الدولية لنقاد الادب شاركت السيدة أنا ليلوفا رئيسة الرابطـة الـدولية للمترجمين والتي تحدثت عن دور وسائل الاعلام في تقارب الشعـوب وبـالاخص الـدور الـذي تلعبه الترجمات كوسيلة من وسائل تقريب ثقافات الشعوب المختلفة.

عباس خلف

• رواية 1984 بين الواقع والخيال

لاشـك ان النبـوءة والتحـذيـر من الادوار الاسـاسية التي حـاول الأدب الانساني الاضطلاع بها منذ بداياته الأولى، فمهمة الاديب المـوهـوب لاتقتصـر على سبر أغـوار المـاضي واستخلاص عبره ودورسه أو على إستكناه الحاضر والكشف عن أسراره وفض مغاليق غوامضه، ولكنها تتعدى ذلك كله الى رصد أجنة التغيير الثاوية في رحم الحـاضـر والى محاولة إستشراق مستقبله والتنبوء بما قد تسفر عنـه مؤشـرات التغيـر وإرهاصاته من وقائع. لان تناول الماضي أو استقـراء الحـاضـر وحـده لايكفلان للادب حيويته وفاعليته الا اذا إستطـاعـا الكشف عن حركيـة مابهمـا من ثوابت ومتغيرات بصورة تجعـل حصـاد هذا الكشف مفيـداً للانسـان في سعيه الدائم نحو

مستقبل أفضل.

غير أن تناول الماضي او استقراء الحاضر ليسا سبيل الادب الوحيد للتعامل مع المستقبل، فهناك العديد من الأشكال والصياغات الأدبية التي تمكن الكاتب من تجاوز الحاضر والتعامل مباشرة مع المستقبل ومن إستعمال الخيال للتحرر من قيود الواقع ومطالبه دون التخلي عن رؤاه أو تجاهل قضاياه الملحة. وقد حاول الكاتب الانجليزي الشهير جورج اورويل (1903 - 1950) أن يفعل ذلك في روايته المعروفة (1984) وهي الرواية التي تحظى بالكثير من الاهتمام الآن، خاصة وقد اقبل عام 1984 الذي قدمت الرواية قبل أكثر من ثلاثين عاما رؤيتها القاتمة حوله. وقد أدى إقبال العام الجديد الى طرح قضية العلاقة بين الخيال والواقع على صعيد البحث من جديد، ومحاولة مناقشة رؤى هذه الرواية للتعرف على مدى قدرة الادب على التنبوء، ومدى صحة نبوءاته. وقبل أن نتناول هذه الرواية في محاولة للكشف عما تحقق من نبوءاتها التحذيرية في عالم اليوم لابد لنا من التعرف اولاً على كاتبها.

وقد ولد ايريك بلير، الذي عرف فيما بعد بالاسم الادبي جورج اورويل، في الهند عام 1903 لاسرة انجليزية ميسورة كانت تعمل هناك، وقد أرسلته أسرته - على عادة أبناء الطبقات الميسوره وقتها - الى مدرسة إيتون المشهورة بالقرب من ويندسور في انجلترا لتلقي تعليمه في هذه المدرسة الداخلية التي كانت ولاتزال - مقصورة على ابناء الطبقات العليا في المجتمع الانجليزي والتي تعد الدراسة بها نوعاً من التربية الاجتماعية الشاملة التي تعد الطالب لدور اجتماعي وقيادى في مجتمعه ولاتكتفي بتلقينه مبادى العلم وحدها.

وبعد أن انهى تعليمه عام 1921 إلتحق ايريك بلير الشاب بالبوليس الامبراطوري عام 1922 وعمل لعدة سنوات في بورما كتب عنها كتابه المعروف (أيام بورمية 1928 وبعد أن أكتشف بلير موهبة الكتابة في نفسه، قرر على عادة كتاب الغرب الشبان في هذه الفترة، أن يذهب الى باريس وأن يعيش فيها حياة الفنانين البوهيمية التي وفرت درجة كبيرة من التفاعل الخلاق بين رؤى العديد من كتاب هذا العصر الشباب كانت اكثر خصوبة واهمية بالنسبة لاعدادهم العقلي من أي دراسة جامعية. وقضى بلير الذي اختار اسم جورج أورويل للكتابة به عامين في باريس أرهف خلالهما رؤاه وطور أدواته الأدبية، وكتب عنهما كتابه الجميل (التسكع في باريس ولندن) وبعد ذلك عاد الى انجلترا وعمل بالتدريس في احدى مدارسها لعدة سنوات مالبث بعدها أن ضاق بالتدريس فتركه وعمل في احدى المكتبات.

ولما اندلعت الحرب الاهلية الأسبانية، ذهب أورويل للمشاركة فيها عام 1937 متطوعا مع الجمهورية، وجرح في هذه الحرب التي شارك فيها عدد كبير من مثقفي أوروبا اليساريين، فعاد الى انجلترا حيث عمل بالاذاعة البريطانية لفترة من الزمن ثم عمل محرراً في صحيفة (التريبيون) وبعد فترة انتقل للعمل في جريدة (الاوبزيرفر) التي واصل العمل بها، او بالأحرى الكتابة لها طوال سنوات الحرب العالمية الثانية. وفي نهاية الحرب نشر امثولته الرمزية الساخرة (مزرعة الحيوانات) عام 1945 فحظيت بنجاح كبير وبيعت منها مليون نسخة خلال عام واحد. وقد دفعه نجاح هذه الرواية الصغيرة الى معالجة موضوعها في صورة مستقبلية جديدة فكتب روايته الهامة (1984) ثم مات بعد ظهورها بعام واحد. اذ نشرت الرواية عام 1949 ومات أورويل في لندن في يناير عام 1950.

وقد لبث أورويل طوال سنوات نشاطه يؤيد رؤى حزب العمال البريطاني ويناصر زعيمه المعروف أنورين بيفن، فقد كان يعتبر نفسه واحداً من المثقفين اليساريين ذوى الرؤى المتفتحة. وهي الرؤى التي دفعته الى التطوع في الحرب الأهلية الاسبانية والى محاربة التسلط والفاشية الاوربية، والى الاهتمام العميق بالمستقبل الانساني وبما قد تنطوي عليه بعض الاتجاهات السياسية المتفشية في الحاضر الاوربي في الاربعينات من مخاطر. وقد أدى به هذا الاهتمام الذي تضافر مع نزعته النقدية الحادة وحسه الاجتماعي الواضح الى كتابة أمثولتيه الرمزيتين الشهيرتين (مزرعة الحيوانات) و(1984) وهما عملان أدبيان ينتميان الى التراث الهجائي في الادب الانجليزي لدى كل من جونثان سويفت والكسندر بوب من جهة والى التراث الاجتماعي والميتافيزيقي في هذا الادب نفسه من جهة أخرى.

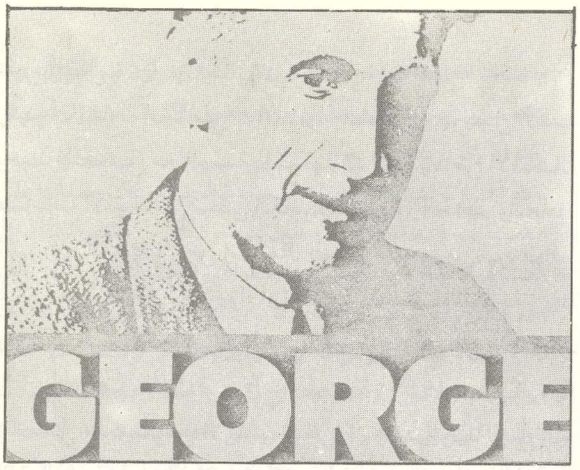
وإذا ماقصرنا حديثنا هنا على روايته الثانية (1984) والتي نشرت لاول مرة عام 1949 سنجد أن جورج اورويل قد كتب هذه الرواية عام 1948 وعكس الرقمين الاولين من تاريخ كتابتها فأصبح التاريخ (1984) ومن هنا فإن اختيار هذا العام ليكون الزمن الروائي للعمل فيه شيء من المصادفة وشيء من التعمد معاً. وتسفر المصادفة عن نفسها في أنه لوكتبها بعد ذلك بعام واحد وعكس الرقمين لتأخر الزمن الروائي عشر سنوات، وربما كان هذا التأخر في صالح رؤى الرواية التحذيرية، ولكن المهم هنا

هو أن عملية قلب التواريخ قد مكنت الرواية من التحرر من قيود الحاضر دون الانفلات منه كلية. لان قلب التواريخ يحررها من الواقع دون أن يفهم عرى علاقتها به كلية، كما أنه يوحي لها بقلب بعض ملامحه بنفس الصورة التي قلبت بها أرقام تاريخه حتى تبرز حدة مافي هذه الملامح من سلبيات وحتى تتمكن من تعرية مافي واقع مابعد الحرب العالمية الثانية من تناقضات.

وتدور الرواية في عالم ينقسم الى ثلاث قوى كبرى أولاهما (أوشانيا) واسمها مشتق من كلمة المحيط الانجليزية وتتكون من بريطانية الحالية وأمريكا وبقية العالم الناطق بالانجليزية، وثانيهما (أوراسيا) واسمها مكون من جمع كلمتي أوروبا وآسيا والثالثة (إيستاسيا) وهو اسم يجمع بين كلمتي الشرق وآسيا. وهي قوى في حالة حرب ساخنة أو باردة مع بعضها البعض تتغير فيها التحالفات في معظم الوقت حين تتحالف دولتان ضد الثالثة ثم ماتلبث هذه الثالثة أن تتحالف مع احدى الدولتين ضد الدولة الباقية وهكذا. ونتعرف على هذا العالم الغريب من خلال بطل الرواية الرئيس وينستون سميث الذي يعمل في قسم اعادة كتابة التاريخ بوزارة الحقيقة في دولة أوشانيا.

ووزارة الحقيقة واحدة من أربع وزارات تسيطر سيطرة كاملة على واقع هذه الدولة الكبيرة، اذ تختص هذه الوزارة بالاخبار والاعلام والترفيه والتعليم والفنون الجميلة، أما الوزارات الثلاث الباقية فهي وزارة السلام التى تتولى شؤون الحرب، ووزارة الحب المسؤولة عن الأمن والقانون والمحافظة على النظام والتي يتبعها البوليس الفكري الذي يرهبه الجميع، ووزارة الوفرة التي تختص بالتموين والشؤون الاقتصادية وتوزيع حصص الطعام في عالم يعاني من شحة المواد الغذائية. ويتربع على رأس السلطة في هذا العالم الاخ الأكبر الذي تصوره الرواية قادراً على معرفة مايوسوس به العقل والأعين وماتخفى الصدور، وتبدأ الرواية في لحظة من لحظات تغير التحالفات التي أصبح فيها عدو لامس حليف اليوم

وحتى لانستسلم لاغراءات متابعة ملامح هذا الكابوس المخوف علينا أن نتعرف على ماتحقق من نبوءاته في الواقع الاوربي المعاصر وقد أقبلت سنة النبوءة فيه. صحيح أن اورويل قد أصر على أنه لم يكتب روايته كنبوءة وإنما كصرخة تحذير، لكن عنصر النبوءة المتغلغل في نسيج الرواية برمته أقوى من عناصر التحدي فيها، خاصة وأن الزمن الروائي قد دفع الكاتب بسبب مستقبليته الى خلق عالم جديد يستمد معظم قسماته من تنبوءات الكاتب الخيالية. ومن البداية سنجد ان عالم 1984



الاوربي شديد الشبه بكابوس اورويل الخيالي وان لم يتطابق مع ملامح هذا الكابوس كلية. انه يشبهه بنزعته القوية لاخفاء الحقيقة عن الجماهير ولتعريضهم لعملية غسيل مخ مستمرة، وباتجاهه الدائم الى اعادة كتابة التاريخ والى إسقاط الكثير من وقائعه في ثقب الذاكرة وتضخيم وقائعه الأخرى. ويتعدى الشبه بين كابوس أورويل والواقع الاوربي المعاصر حدود الموقف من الماضي الى تفاصيل الحاضر اليومية. اذ نجد أن الكذب الخلاق قد أصبح فنا هاما وأداة ضرورية لكثير من الساسة ورجال الاعمال على السواء، وأن الاستخدام المخادع للاحصائيات قد اصبح حقيقة واقعة تتحول خلالها الازمة الاقتصادية الى انتعاش وشيك، وأن غسيل المخ واستعمال اساليب القهر النفسي والقمع الجسدي قد أصبحت من الادوات الضرورية للحكم حيث لاغنى عنها للقضاء على المعارضين واخراسهم في عالم اليوم الذي تصف فيه الديكتاتوريات المقنعة نفسها بالديموقراطيات ويفقد فيه الفرد قيمته الانسانية وحريته.

والاخ الاكبر يوشك ان يكون موجوداً في كل مكان في النظامين الغربي والشرقي على السواء بقدرته الخارقة على مراقبة نشاط كل فرد طوال الوقت ليس فقط لان الاجهزة المبثوثة في الفضاء تستطيع التقاط ارقام سيارتك على الارض وان تتابع سكناتك، ولكن ايضاً لان انتشار الكابلات التلفزيونية في المنازل قد مكن الاجهزة الامنية من مراقبة كل انسان في منزله ومن معرفة اية برامج يشاهد وماهي طبيعة الحديث الذي في بيته، ولأن انتشارا لعقول الاليكترونية وتسجيل المواطنين تحت ارقام ثابتة فيها، سواء سميت هذه الارقام بالرقم الشخصي كما في السويد مثلاً اوبرقم الضمان الاجتماعي كما في امريكا الشمالية اوبالرقم الغربي كما في معظم بلدان اوروبا الغربية، هذا التنميط الرقمي للمواطنين



قد مكن جهاز الدولة المركزي في معظم بلدان العالم المتقدم من التغلغل في ادق تفاصيل الحياة الشخصية للمواطنين ومن الاجهاز على وهم السرية او الخصوصية الشخصية كما ان تطوير الات التصوير والات مراقبة المحادثات الهاتفية قد اجهز على البقية الباقية من هذا الوهم، فباستطاعة اجهزة الكومبيوتر المركزية ان تراقب حركات وسكنات المواطن وعاداته الانفاقية كما ان آلة تصوير اليكترونية توضع في قلب أصيص الازهار في بيته قادرة على انتهاك حرمة البيت وجعل كل مايدور فيه مباحاً لاعين المراقبين الذين تصدر القوانين لاعطائهم المزيد من القوة كل يوم.

وكما تنبأ اورويل فان العالم يتحول بسرعة الى كتل من الدول وليس الى شعوب او امم متفردة، ولاتطيق هذه الكتل ان تنفرد دولة برأيها أورؤاها. كما تحولت الشعوب الى رهائن في اللعبة السياسية الخطرة بين الشرق والغرب، وأصبحت عملية تدمير الارادة الانسانية والروح الانسانية والاجهاز على المشاعر الانسانية شيئاً يوميا مقبولاً.. فها هو الأبن يعيش في نفس المدينة التي يعيش فيها والده ولكنه لايكلف نفسه مشقة السؤال عنهما ولو تليفونيا مرة في السنة.

ومن هنا فليس مستبعداً ان يتجسس هذا الابن على ابيه وان يضحى الاخ بأخيه من اجل تحقيق الطاعة القطعية المطلقة كما هو الحال في رواية اورويل.

وقد كان مجرد التفكير السلبي ضد الاخ الاكبر من الكبائر في عالم اورويل الكابوس، حيث نجد أن من يفكر بهذا الشكل او يحاول الخروج على نواميس الطاعة القطعية المطلقة ماتلبث وزارة الحب ان تخضعه بأجهزتها الحنونة التي تعيد غسيل مخه وتزيل، بضراوة الذي استحوذ عليه سعار النظافة، كل الاوشاب التي علقت بعقله وتعيده الى قطيع الخاضعين الموافقين. وهذا مايحدث الان في الشرق وفي الغرب على السواء حيث تستخدم الدولة أساليب الاخضاع الجسدي او النفسي وحيث تصور الخارجين على فكرها والمنتقدين لرؤاها المذهبية في ابشع الصور وتشن عليهم حربا لاهوادة فيها مستخدمة في هذه الحرب كل اساليب الترهيب والترغيب لها.

وقد حرص اورويل على الا يذكر في روايته الشيوعية او الفاشية حتى لايحد من رسالتها يبسط موضوعها، بل لقد أوحى بأن هذا العالم قد يتخلق بنفس القوة التي قد يظهر فيها ويجد من يحاول التعرف على مدى ماتحقق من كابوسه في الواقع الاوربي والغربي عامة ان ايحاءه كان على قدر كبير من الصحة حيث نجد ان الاكاذيب الكبرى والتناقضات الخلاقة تباع بنفس الاسلوب الذي تباع به ملابس النساء الداخلية والعطور والسيارات ومعاجين الاسنان فشعار الحرب سلام والحرية عبودية والجهل قوة السائد في الرواية يسفر عن نفسه في واقع عالمنا المعاصر الى حد كبير.

وكما ان الرواية تستبعد احتمال الهرب من النظام الذي تصوره فان الكثيرين من ابناء عالمنا اليوم وقد بدأوا ينزعون الاوراق الاولى من نتيجة العام الجديد يحسون ايضا بأن الهرب من عالم اليوم مستحيل، وأن الخيال الروائي قد اصبح حقيقة واقعة ولاتسفر هذه الحقيقة عن نفسها بدقة متناهية في اي مجال من المجالات بنفس القدر الذي تتبدى فيه من خلال موضوع استعمال اللغة الذي قدمته الرواية ووضعت في النهاية ملحقا عن موضوع هذه اللغة الجديدة ووظيفتها ذلك لان العالم الغربي المعاصر قد إكتشف الدور الحيوي للغة ووظفها في خدمة اغراضه السياسية وفي تحقيق الانصياع القطيعي الكامل. كما انه اكتشف ماتنبأ به اورويل من امكانية التفكير المزدوج وازدواجية القيم بالصورة التي مكنه من ان يبث في عقول مواطنيه القدرة على الاعتقاد في امرين متناقضين في نفس الوقت وتقبلها بنفس القوة. ومكنته ايضا من استعمال التورية اللغوية كاداة لتيسير قبول المتناقضات او التغاضى عن بعض تصرفات الدولة المنفرة.

غير ان هناك الكثير الذي لم تستطع الرواية ان تتنبأ به.. وهي في فلك كغيرها من روايات النبوءة التي لاتستطيع الا تناول جانب واحد من جوانب الحقيقة الانسانية المتفردة الابعاد. اذ لم تتمكن من التنبوء بقدرة الجماهير على تغيير هذا التيار الكابوسي الذي يستشرى كالسرطانات الخبيثة، او بمقدرتها على مراقبة الاخ

الأكبر وعلى ازاحته عن عرشه في بعض الاحيان كما فاتها أن الاخوة الكبار يراقبون بعضهم البعض وبالتالي يحدون من قدراتهم التسلطية المدمرة ويقللون ـ دون وعي ـ من سطوتهم وأن الشعوب الصغيرة لاتزال تلعب دوراً هاماً في الساحة الدولية برغم سيطرة الكتل والكيانات الكبيرة وأن العامل القومي والمشاعر الوطنية والدينية يلعبان دوراً اساسياً في لعبة الصراع الدولي الخطيرة.

غير أن اهم مافاتها التنبوء به ظهور المجتمع الاستهلاكي في الغرب وتقدم التكنولوجيا بشكل يوشك ان يخلق حركية مستقلة فاعلة ذلك لان المجتمع الاستهلاكي قد استطاع ان يطلي وجه الاشياء القبيحة باصباغ جديدة، مثل السجائر والاسلحة وغيرها، وان يدفع المستهلك الى مقاومة التخلص منها طالما ان هناك من يحقق ربحاً من تداولها ذلك لان قدرة هذا المجتمع الاستهلاكي على تسويق البضائع لاتقل ضراوة عن قدرته على تسويق الافكار والايديولوجيات والرؤى التي تخدم مصالحه. لقد خلقت قوانين الاستهلاك حركيتها الاجتماعية الفاعلة التي تتجاوز في فاعليتها وأهميتها كل القوانين والروادع المفروضة من خارجها ومن هنا فقد استطاعت ان توفر للمستهلك العديد من المتع الصغيرة التي توحي اليه بالتحقق دون ان يخرج عن اطار الانصياع القطيعي او يحس بانه مندرج تحت رايته، فالاوربي العادي يحس بقدر متفاوت من المتعة اذا مااستطاع ان يتهرب من الاخ الأكبر او يتجنب بعض شروره التي يقبلها وكأنها شيء لامناص من الحياة معه.

كما أن حركية النظام الاستهلاكي الذي استطاع أن يستخدم منجزات العلوم الاجتماعية ـ وخاصة علم النفس ببراعة تشعره بالمتعة اذا ماحارب النظام او تهرب من الضرائب أوخالف التعليمات المطلوبة.. وغير ذلك من المتع الصغيرة، غير الضارة، التي تقوم بدور صمام الأمان والتنفيس عن الضغوط حتى لاتحدث اية انفجارات اجتماعية لايمكن التغلب عليها.

ولم يتنبأ اورويل أيضا بأن فن التنفيس عن الضغوط التي يخلقها استعباد المجتمع الاستهلاكي للناس واستغلال النظام الرأسمالي للجماهير قد يصل الى حد ان يقوم الاعلام الغربي بمناقشة اخلاقيات دوره في غسيل المخ وانتقادها وان تقوم هوليود بانتاج افلام تناقش اخلاقية الاحتكارات التي تنفق على هذه الافلام ذاتها، وأن يعد التليفزيون البرامج العديدة المسهبة التي تناقش خطورة التليفزيون ومضاره الاجتماعية، فهذه الاعمال نفسها هي أفعل ادوات حماية هذه المؤسسات وهي جزء من حركية استمرارها وحيوتها.

وها نحن نشاهد الان على صفحات معظم الصحف والجرائد الانجليزية هذه الحملة الواسعة التي تناقش نبواءت اورويل بالطريقة التي يتحول اورويل معها الى سلعة ويتحول تحذيره الى اداة من ادوات هذه الثقافة التي تكرس التفكير المزدوج والتي تزدهر مع تنامي تناقضاتها وازدياد حدة ازدواجيتها الاخلاقية وهاهي صفة جديدة تدخل اللغة الانجليزية ذاتها وهي الاورويلية نسبة الى عالم هذه السنة التي جعلها اورويل عنوانا لروايته قبل اكثر من ثلاثين عاما.. السنة الجديدة 1984 التي تكاد كابوسيتها الرازحة ان تؤكد ان الحقيقة اكثر كابوسية من كل خيال، وان العالم لايزال في حاجة ماسة الى تحذيرات الكتاب والى نبوءاتهم التي تستشرف المستقبل بحساسية وبصيرة.

ولننتقل الان الى الموضوع الثاني في هذه الرسالة الى الرواية التي تقرأها اوروبا بأكملها والتي توشك ان تقلب مفهوم الرواية البوليسية راسا على عقب وان تضيف الى متغيرات عالم الادب الجديد.

ص.ح

روايات 83

كما هي العادة التي اعتدناها، نهاية كل عام وبدء عام جديد، ان تقوم الصحافة الأدبية بمراجعة ما تمَّ في الميدان الثقافي. والعادة عندنا ـ وربما في معظم العالم ـ أن يتوجه المحررون بالسؤال هذا، الى الادباء والكتّاب والمفكرين والناشرين وغيرهم من أصحاب «الشأن» المباشرين، وقلّما يلتفت أحد الى أصحاب «الشأن» الحقيقيين بالكتاب بعد صدوره، وأعني هم القراء.

هذه السنة إختار محررو الأقسام الأدبية في الصحافة الدورية أن يتوجهوا الى القراء، مستطلعين آراءهم فيما قرأوه، مستكشفين في الوقت نفسه، أكثر الكتب رواجاً (الأحسن ـ والأسوأ) لهذا العام من جهة، وحاجة الناس.. أين.. من جهة أخرى.

وقد تبيّن أن ثمة ميلاً واضحاً الى تنوع القراءات في: التاريخ والرحلات وعلوم الطبيعة والأدب ـ الرواية في رأس القائمة والشعر في آخرها ـ ثم يوميات الساسة والأدباء، والأختيارات كالرسائل المختارة للأدباء ـ والرسم والرقص. الى الكتب ذات الأختصاص العلمي والتكنولوجي.

ولما كانت القائمة طويلة. نختار هنا أبرز الروايات الصادرة لعام 1983 ومنتقيات من آراء القراء (المثقفين والنقاد المجهولين) في أبرزها وأكثرها رواجاً وترددا في الأستبيان

أ- ابرز روايات 83 :

1- حياء Shame لسلمان رشدي
2- المتفرّجون Onlookers لجيلان أفيري
3- وقت بعد الآخر Time After Time لمولي كين
4- أقيام المقايضة Rates of Exchange لمالكوم برادبوري
5- حَدَثٌ في الظلام Act of Darkness لفرانسيس كنغ
6- حمقى الحظ Fools of for tune لوليم تريفور
7- المينوتور Mino tour لبنجامين تاموز
8- فلوتات الخريف The flutes of Autumn لبيتر ليفي
9- فضيحة Scandal لـ آ . ن . ولسون
10- الوصية الأخيرة لأوسكار وايلد Last Testament of oscar Wilde لبيتر أكرويد
11- ثلاثة رجال خارج الزورق Three men (Not) in a boat لتيموثي فان
12- الخطر The Danger لديك فرانسس
13- اسم الوردة The Name of the Rose إمبرتو إيرك
14- القطار البطيء الى ميلانو The Slow Train to the Milan لـ : ليزا سانت آوبن دي تيران
15- انظر اليَّ Look at ME لأنيتابروكنير
16- الجانب الآخر للنار The other Side of the fire لتوماس أليس
17- جزائم المصادفة Accidental Chimes لجون هوتون
18- أصدقاء جينيفر Jennifer's Friends لوليم سمبثورست
19- أوقات طيبة أوقات سيئة - لهارولد إيفانز Good Times, Bad Times
20- أطفال منتصف الليل - لسلمان رشدي Mid Night't Chlidren
21- لعبة برلين Berlin Game - لين دايتون
22- آشا Aisha لأهداف سويف
23- اللندنيّون LONDONERS لمورين دوفي
24- عندما تبدأ السمكة بالتعفّن - لماثيو هيلد كوبر When the Fish Begin to Smell
25- غنيمة سهلة Tender Prey لباتريكا بروبرتس
26- المستنقع Water land لغراهام سويفت
27- إنقلاب النعمة Coup DEGRACE لمارغريت بورسينر

ب - منتقيات من آراء القرّاء في أبرز الروايات :

- 1 -

الراوية التي منحتني سروراً كبيراً هي رواية سلمان رشدي [1] «حياء» فالسرد القصصي فيها تميَّز بالمهارة نفسها في قصة شهرزاد، وبالتركيب نفسه أيضاً.

كما اني أحببتُ رواية مورين دوفي «اللندنيون» حيث يمكنك بسرعة، أن ميِّز صورة المدينة، من خلالها.

«انجليا كارتر»

- 2 -

«جرائم المصادفة»لجون هوتن جديرة بالذكر. فهوفي براعة ونفاذ بصيرة يجعلنا نحسّ بأننا جميعاً رجال مذنبون، ونساء مذنبات. حقاً إن بطله يُعَدّ هارباً مما يحصل في الوسط من جرائم، لكنه في الغالب، هارب من نفسه.

وهكذا يبدو، مخبر المدرسة مثل خريج ضليع من مدرسة مُصلِح البراميل ماثيو هيلد. رغم الدعاية بأنه ذومقام رفيع في ازدواج الشخصية كما يبدوفي رواية (عندما تبدأ السمكة بالتعفّن)

ثم هناك الرواية الأولى البارعة (غنيمة سهلة) حيث تُمسك باتريكا روبرتس، بثيمة بيت الموتى - مقتلة طفل - مع قوة في التصّور.

«ماثيو كودي»

- 3 -

«إنقلاب النعمة» لمارغريت. يورسينر، مترجم بواسطة غريس فريك، فتنة، حبّ، رفض، يعكس الحكمة المقدمة بواسطة نصّ نقاد. اما الاسلوب والشكل، فغالباً ما يأتيان كشيء مدهش. إنها رواية بارزة، ومعلم روائي أيضاً، حيث يخضّ العقل، ويبدو كعالم قائم بذاته أعمق فأعمق.

«جيفري غريغسن»

- 4 -

أنا أدّعي أن أية رواية مكرسة لهدفها بشكل جيد، لابد أن تكون مثل رواية سلمان رشدي (حياء) إنها من أفضل مايواسينا في السنة المتجهمة هذه. فضلاً عن أنها الفائزة بجائزتنا.

ثم هناك رواية (المستنقع) لغراهام سويفت. ولا ننسى (الوصية الأخيرة لأوسكار وايلد) فهي محاكاة ممتازة وفذّة

(و. ل. ويب)

- 5 -

عُنيت بقراءة - لا رواية - اكثر منها رواية - (حمقى الحظ) فقد جاءت في قمة القائمة. هنا عبر المنمنمة هذه تكمن مأساة ايرلندا في هذا العصر. حيث أُلقيت تحت دوّامة عداء سياسي. وثارات لثلاثة أجيال لعائلة واحدة تحوّلت من السعادة الى الخراب. إنها عمل فكري مع جمال نادر. وثمة تيّار خفي من الرعب والعِناد يبدأ طريقه.

- 6 -

رواية (حدث في الظلام) يمكن أن تُدعى رواية بوليسية، لكنها مع ذلك تبدو أكثر من ذلك. إن السيد كنغ حكى لنا قصة مثيرة تنطلق من جريمة غامضة اعتيادية ثم قدّم حلّه للعقدة.

لقد كتب بأسلوب جميل وممتع. وقدّم أفضل وصف للجوّ. جميلاً تماماً مثلما فعل فورستر في روايته (أرض الهرب). والأكثر أهمية من ذلك هو ان



كنغ كان حاداً في الأشارة الى التباين الطبيعي في المزاجات والمتع، وفقدان اليأس لدى قسم من الناس.

ان ثمة تعثراً خفياً مفسداً للكتاب، وهو تشبّث اغلب الشخصيات برأيها بعناد لا مبرر له، مما دمّر كثيراً من قوتها.

«جيفري مايرز

- 7 -

(المينوتور) رواية قصيرة مع أناقة عظيمة وفتنة. الحب وإمكانية تحققه هو ثيمتها في الدرجة الأساس. كما أفترض. لكنها مرثاة حول إنقضاء الحياة، رائعة كمّا هي في أدائها المشرق حول اشياء عديدة تحدث في حوض الأبيض المتوسط.

إن استمتاعات المؤلف وتأسفّاته تدور حول مصير الكائنات الأنسانية مما وضعه في قائمة الروائيين الذين يقدمون الجمال غير المتوقع هذه الايام.

«ديفيد برايس جون»

- 8 -

العلامة البارزة لهذه الأوقات، كما أفترض، هي روايتان جديرتان بالذكر لمؤلفين يحاكيان مؤلفين آخرين، هما: رواية (الوصية الأخيرة لأوسكار وايلد) لبيتر اكرويد، والثانية رواية (ثلاثة رجال خارج الزورق) لتيموتي فين).

على ان الرواية الأكثر مسرَّة هي رواية (أصدقاء جينيفر) لوليم سميتورست. إنها رواية رائعة حين تُقدم الى العالم كدرامة إذاعية، كتبت بواسطة رجل له اكثر من 200 حواريّة تحت حزامه.

«نيكولاس بيست»

- 9 -

(أقيام المقايضة) إنها رواية، برجٌ من السحر والقوة، حيث تؤكد قدرة الرواية على الكشف المذهل.

«ريجارد بيلنكتون»

- 10 -

الرواية التي سررت بها كثيراً هي (انظر اليّ) فهي تدور حول كل ما هو مهجور ومعذب في الحياة الأنسانية الباردة. المتحضرة، واحياناً القاسية بسخرية. كل كلمة فيها تشبه حفنة من الهيرويين في مكانها. حيث التصوير الطبوغرافي لبعض مناطق لندن مع تخييل غير عادي.

«جبريلا أنان

- 11 -

في رواية (فضيحة) المؤلف بارع وغزير الأسلوب بحيث يبدو أشبه بمن يُمسك بعصا القاضي يهش بها حائزي الجوائز في القصة المعاصرة. ربما لا تكون هذه أفضل ما لديه من روايات فهو يمسك بثيمة أكبر من المعتاد: سياسة، جنس، أخلاق، جاسوسية، قتل ثم هو يفتقر الى الأستمتاع المرح بمباهج الحياة. لكنها مع ذلك يمكن أن نعدّها مع الروايات الرقيقة.

«أنتوني ثورنسفورد»

طراد الكبيسي

فاغنر وعصره

عام 1983 هو عام الذكرى المئوية لرحيل الموسيقار الالماني الكبير ريشارد فاغنر الذي نال بجدارة لقب «ملك الاوبرات وفيلسوف الموسيقى». ولقد شهدت الاوساط الثقافية والفنية العالمية وفي المقدمة الاوساط الموسيقية في هذا العام احتفالات واسعة النطاق متعددة الجوانب للاحتفاء بالذكرى المئوية لفاغنر باعتباره احد عباقرة الموسيقى في تاريخ الفن ولكونه يحتل مكان الريادة في التأليف الاوبرالي اضافة الى نبوغه في تأليف الشعر وكتابة القصة. وان هذه الاحتفالات مازالت متواصلة في العطاء في مختلف عواصم العالم.

ان التحضير لهذه الاحتفالات قد بدأ في البلدان الاوربية منذ بضع سنوات، فعلى الساحة الفنية الفرنسية نظمت حملة تحضير في اواخر العقد الماضي لاخراج الاعمال الاوبرالية الفها ريشارد فاغنر ومنها اوبرا «الفالكيرات» التي تشكل القسم الثاني من المسلسل الاوبرالي الشهير الموسوم «خاتم النيبلونجن» كما وشهدت انكلترا وايطاليا والاتحاد السوفيتي وبلدان اوربية اخرى احتفالات كبيرة كرست لهذه الذكرى. وفي المانيا تجري حتى اليوم هذه الاحتفالات التي تجسدت بشكل خاص في الاحتفال

الكبير الذي اقيم في مدينة فاغنر «بايرويت» حيث قدمت اروع العروض والحفلات الموسيقية لأشهر نتاجات هذا الفنان العظيم. وفي الفترة ذاتها نظمت ايضا مجموعة من المحاضرات والندوات، شارك فيها باحثون كبار في تاريخ الموسيقى من مختلف بلدان العالم، تناولت حياة واعمال فاغنر.

وفي مجال النشر بادرت عدة دور نشر اوربية باصدار مؤلفات جديدة اغنت البحوث والدراسات التي صدرت في السابق حول ريشارد فاغنر. ومن اهم هذه الاصدارات الجديدة كتاب ايجون فوس «ريشارد فاغنر: سيرة حياة موثقة» ومؤلف غريغور دبلين «ريشارد فاغنر: حياته واعماله وعصره».

فاغنر والاوبرا

شهدت ايطاليا في اواخر القرن السادس عشر ميلاد فن حديث نسبة الى تاريخ الفنون الاخرى وهو من الاوبرا الذي انتقل فيما بعد الى بقية البلدان الاوربية وبلدان عديدة من العالم، ويؤكد الباحثون في تاريخ الموسيقى ان الاوبرا عندما انتقلت الى البلدان الاوربية فأنها قد اكتسبت الطابع القومي المتميز لشعوب هذه البلدان. ففي المانيا والنمسا على سبيل المثال، وجدت الأوساط الحاكمة والفئات الفنية النموذج الاوبرالي الذي يتفق مع مركزها الاجتماعي والمعروف بـ «الاوبرا الغنائية او التمثيل الغنائي». ويعتبر هايدن وموزارت وهيلر وبيتهوفن وكارل ماريا فون وبير وفاجنر من ابرز المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا في تطوير الاوبرا الغنائية. حتى ان اغلب نتاجاتهم الاوبرالية مازالت حتى يومنا هذا تحتل مكانة مرموقة في عالم الاوبرا. وتتميز الاوبرا الغنائية، في انّ الادوار الرئيسة تمثل عامة الشعب وتتسم بالمرح وخفة الحركة والموقف الساخر والنقد اللاذع تجاه النبلاء والطبقة الارستقراطية. ويطغى على هذا اللون الاوبرالي طابع الالحان الشعبية المستقاة من الاحداث التاريخية الاسطورية.

وفي اواخر القرن الثامن عشر توفرت في المانيا والنمسا الشروط الملائمة لظهور اوبرا متطورة بأفاق جديدة في التكوين والمظهر الفنيين، ومن المعروف ان هناك نقاط التقاء واشتراك في مجالات الثقافة والفنون بين النمسا والمانيا اضافة الى المميزات الخاصة لكل منها، وان المدرسة الكلاسيكية الفيناوية (نسبة الى فينا) هي افضل مثال على ذلك.. تلك المدرسة التي وقف في طليعتها عباقرة الفن من ابناء الشعب النمساوي (هايدن وموزارت) ومن ابناء الشعب الالماني (بيتهوفن وكارل ماريافون وبير وفاجنر» على سبيل المثال. كما وتعتبر النتاجات الفنية للمدرسة الكلاسيكية



الفيناوية تراثاً فنياً عظيماً لكلا الامتين الألمانية والنمساوية. وان مسيرة تطور الاوبرا من خلال هذه المدرسة قد اكتسبت زخماً قوياً بأفتتاح دار الاوبرا الوطنية في فينا عام 1778.
ان الاوبرا الغنائية الالمانية في استمرارية تطورها من خلال نتاجات كارل ماريا فون وبير وموزارت، تعتبر ينابيع غزيرة للاعمال الموسيقية الخلاقة التي انجزها فيما بعد لورتزنك، والتي تمثل المرحلة السابقة لنتاجات فاجنر. فالانغام الغنائية الشعبية لآريات غوستاف البرت لورتزنك (1801 - 1851) والوان موسيقاه تثير الاعجاب حتى يومنا هذا، وهي مع ذلك ليست الحانا موسيقية حسب، بل وترجمت ايضاً الاخلاقية الصميمية لشخوص اوبراته ومنها «ريجينا» التي الف موسيقاها عام 1848 ففي نتاجاته الاوبرالية نلاحظ لاول مرة في تاريخ تطور الاوبرا ظهور العمال في عرض اوبرالي. واذا كانت نتاجات كارل ماريا فون وبير لورتزنك الاوبرالية تمثل قمة مرحلة ماقبل ثورة 1848 الاوربية فاننا نجد في تطور اعمال ريشارد فاجنر الاوبرالية نقطة الانعطاف الاساسي لمرحلة مابعد فشل ثورة 1848، ومدى تأثيرها على الاوبرا الالمانية.

ولد ريشارد فاغنر في مدينة لايبزج عام 1813 في وسط عائلي يعشق المسرح. وقد تفجرت موهبته الموسيقية والشعرية الفذة في مرحلة مبكرة من شبابه. وان تطور نتاجات فاغنر في الاوبرا تمثل نقطة الانعطاف الاساسي للمرحلة التي اعقبت فشل الثورات البرجوازية الاوربية لعام 8 - 1849 التي قادتها الاوساط البرجوازية الصاعدة وقتذاك. ولقد تركت الاحداث الثورية بصماتها الواضحة المعالم على الاوبرا الالمانية.
تأثر فاغنر بالاساطير الالمانية القديمة تأثرا كبيرا، حتى انها

غيرت نظرته تجاه العالم تغيرا كليا. فنتاجات فاغنر الموسيقية والشعرية قبل عام 1848 قد اتسمت بطابعها المثالي الراديكالي، وبوجه خاص اثناء اقامته في باريس، حيث عانى من وطأة البؤس والشقاء التي كانت مخيمة على حياة معظم الفنانين في مدينة السين.

في عهد شبابه كان فاغنر يتخذ من المؤلف الموسيقي الكبير كارل ماريافون وبير خير قدوة له لما تتميز به نتاجات فون ويبر الموسيقية من اجواء اسطورية وشخصيات سحرية فاتنة. وفي تلك الفترة ايضا استمع فاغنر الى سيمفونية بيتهوفن التاسعة التي كان لها الاثر الاكبر في تطوير مؤلفاته الموسيقية اللاحقة.

ومن الجدير بالذكر، ان باكورة اعمال فاغنر الاوبرالية «اوبرا الجنيات» «ممنوع الحب» التي لحنها عام 33 ـ 1984 قد لاقت فشلاً ذريعاً، ثم ثلثها اوبرا «رينتزي» و«الهولندي الطائر» بعد زواجه من المغنية والممثلة الاولى في الفرقة الموسيقية لعاصمة بروسيا «كينجزبيرج» حيث اصبح فاغنر قائدا لهذه الفرقة الموسيقية في عام 1836.

في بادىء الامر واجه الشعب الالماني والشعوب الاوربية عامة اوبرات فاغنر بالسخط والسخرية، مما اضطره الى الترحال ليشرف بنفسه على اخراجها. آنذاك قرر فاغنر ان يعرض اوبرا «رينتزي» في مدينة كبيرة، فاتجه الى باريس عبر رحلة بحرية قاسية وخطيرة استلهم من اجوائها موضوعا شعريا وموسيقيا صاغه في اوبرا «الهولندي الطائر». وفي باريس واجه الجمهور الفنان الشاب فاغنر واوبرا «رينتزي» برفض قاس، فانتقل الى كتابة المقالات الفنية النقدية في الصحف الباريسية، وكانت اشهرها مقالة «نهاية موسيقار في باريس» معبرا فيها عن معاناته والامه وحياته البائسة في العاصمة الفرنسية.

ودع فاغنر باريس عام 1842 بعد ان وصلته انباء موافقة مسرح دريزدث في الوطن الام على عرض اوبرا «رينتزي» و«الهولندي الطائر» فبدأت بذلك مرحلة حاسمة للاوبرا الغنائية الالمانية، التي استقى فاغنر مواضيعها فيما بعد من الاساطير الالمانية، كما تجلى ذلك في اوبرا «تانهويزر» و«لوهذفرين».

في اوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر قام فاغنر برحلة الى سويسرا وشمال ايطاليا واستقر في زيورخ عالم 1853 بعد ان عزم الامر على انجاز مشروع اوبرالي عملاق في مسلسل درامي رباعي هو «خاتم الملك القزم او خاتم النيبلونجن». وقد انجز هذا المشروع حسب تسلسله «ذهب الراين» عام 1854 و «الفالكيرات» 1856 و«زيجفريد» 1869 و«افول الالهة» في عام 1874. وقد عرضت هذه البانوراما الرائعة في عالم الاوبرا لاول مرة في المهرجان المسرحي الاول لمسرح فاغنر الذي اسسه هذا الفنان في مدينة «بايرويت».

وقد ترجم هذا الانجاز الاوبرالي الفريد من نوعه والذي عرض في اربع امسيات متتالية (13 ـ 17 آب 1876).. ترجم بوضوح مدى عمق تأثر فاغنر بالاساطير الالمانية والدراسات الفلسفية للفيلسوف الالماني الشهير شوبنهاور. وقد اعتبرت هذه الرباعية الاوبرالية نقطة القمة لما توصل اليه فاغنر في تطوير مسيرة الاوبرا القومية الالمانية.

ان دراسة فاغنر لمؤلفات شوبنهاور ومنها مؤلفه الموسوم «العالم ارادة وتصور» قد احدثت انعطافة كبيرة في افكاره واعماله الموسيقية فهو على اثر دراساته هذه، قد غير مجرى اتجاه الدراما الرباعية الاوبرالية «خاتم النيبلونجن» وفق مذهب فويرباخ المادي الى اتجاه تشاؤمي بنزعته الخيالية انسجاما مع تصورات شوبنهاور الفلسفية.

لقد ارتبط ريشارد فاغنر بعلاقة حب عارم مع زوجة صديقه بيلوف اثناء عمله على انجاز مشروعه الدرامي الرباعي في اوائل ستينات القرن الماضي. لقد قدمت كوزيما، ابنة الموسيقي الكبير فرانتس لبست زوجة بيلوف، لزيارة فاغنر في بلدة المانية صغيرة تدعى «بيبرش» وتطل على نهر الراين وكانت برفقة زوجها. وقد تعمقت وشائج عاطفية صامتة بين الفنان وزوجة صديقه خلال تلك الزيارة وانتهت بزواجهما في آب 1870. وفي تلك الفترة العاطفية العاصفة في حياة فاغنر، انجز اوبرا مرحة بعنوان «تريستان وايزولده» واكمل اوبرا «أساطين الطرب» المقتبس موضوعها ايضاً من الاساطير الالمانية القديمة.

قبل وفاته بعام واحد الف فاغنر آخر اعماله الاوبرالية «بارسيفال» تلك الاوبرا التي ترجمت بوضوح اعلى مرحلة من مراحل تطور هذا الفنان العملاق، حيث عرضت هذه الاوبرا على مسرح فاجنر في بايرويت في اوائل عام 1882. وكان فاغنر وقتذاك يحن الى هدوء الجنوب الايطالي، فاخذ بنصيحة زوجته كوزيما «على المرء ان يعيش في المانيا ويموت في ايطاليا». فكانت البندقية وشمسها المشرقة بانتظاره وعائلته، وفيها فارق الحياة بهدوء في اليوم الثالث عشر من شباط 1883. وقد نقل جثمانه الى بايرويت حيث كانت امنيته ان يرقد فيها الى الابد.

ترجمة غانم محمود

ماريو خارجاس للوزا

الأدب في أمريكا اللاتينية يعيش الآن قمة ازدهاره . .

تلك هي العبارة التي استهلت بها مجلة نيوزويك حديثها عن الأدب في أمريكا اللاتينية في مارس ١٩٨٢ . . وفي الحقيقة فان هذه العبارة ليست فيها مبالغة قط. ففي امريكا اللاتينية تزدهر الحركة الأدبية في السنوات الاخيرة كأروع ماتكون . . . واذا كان فوزجا برييل جارثيا ماركيز بجائزة نوبل عام ١٩٨٢ قد القى الأضواء بكثافة اكثر على هذا الادب . . . فان في هذه البلاد مجموعة من أصحاب القلم لهم نفس الأهمية التي يتمتع بها ماركيز ويناضلون مثله ضد السياسات الديكتاتورية التي تمارس في هذه البلاد . . والأسماء عديدة وقدمت عطاءاً رائعاً خاصة في مجال الرواية . . . ففي البرازيل هناك : خورجة أمادو وفي شيللي خوزية دونوزو وكارمن كاستيللو وبابلونيرودا . وجابرييل جارسيا ماركيز في كولومبيا ثم خورجه لويس بورخس في الأرجنتين ، وفي بيرو يلمع الكاتب ماريو فارجاس للوزا الذي ترجمت رواياته في كل اوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وأصبحت له نفس الأهمية التي يتمتع بها كل من اقرانه الآخرين .

في منتصف العام الماضي (١٩٨٣) صدرت الترجمة الفرنسية لأحدث روايات للوزا ـ المولود عام ١٩٣٦ ـ «حرب نهاية العالم» . وقد شهدت المكتبات حركة من النشاط الرائع الجاد للكاتب في الأعوام الأخيرة حيث اصدر مجموعة من الروايات . وعمل بعض المسلسلات التلفزيونية وذلك بعد ان عاد من منفاه الاختياري في عام ١٩٨٠ .

اصدر للوزا مجموعة من الروايات من اهمها : «المدينة والكلب» عام ١٩٦٧ ، و «الصوبة» ١٩٧٠ و «حديث في الكاتدرائية» ١٩٧١ . و «بانتليون وزوار السيدة» ١٩٧٥ . ثم «العمة جوليا والكاتب» ١٩٧٨ و «حرب نهاية العالم» ١٩٨١ . ثم «زمن البطل» عام ١٩٨٢ وفي اواخر العام الماضي صدرت رواية بعنوان «قصة الاندز» . . . كما قدم كتبا في النقد بعنوان «بين سارتر وكامي . . »

. . . .

من المعروف ان الادباء يعانون ـ في هذه البلاد الكثير من المعاناة والضغوط السياسية واساليب القهر . ولذا فان الكثير من هؤلاء الكتاب يفضلون أن يعيشوا في المنفى عن الحياة تحت ظل النظم الديكتاتورية التي تمارس في بلادهم . . دونوزو عاد الى بلاده شيلي بعد عشرين عاما من المنفى . ماركيز لايزال يعيش في المنفى وكذلك كارمن كاستيللو . الا أن أيا من هؤلاء الادباء يظل متعلقاً ببلاده رغم منفاه . . . . يحج اليها بقلمه . . ويدعو الى الديمقراطية والى اسقاط الديكتاتورية . . وللوزا أحد هؤلاء الذين اغتربوا كثيراً لكن أقلامهم ظلت متشبثة بمشاكل بلاده .

يقول لاركاروميتر : أن المرء يشعر أن «للوزا» يسكن منزلا يخص فنانا نموذجيا . فهناك لوحات للفن السريالي منتشرة فوق جدران منزله ، نفس اللوحات التي يضعها فوق أغلفة كتبه أما دونوزو فيقول عن هذا المنزل : كان فار جاس للوزا يعيش فيما قبل عيشة قاسية وظروفاً مؤلمة . فقد كان يعيش في غرفتين ضيقتين . وكان يعمل مع زوجته . أومع أطفالها . فقد كان الجميع ينشغل بصيد الفئران»

وعندما عاد للوزا الى بلاده بعد أن تغير نظام الحكم هناك وعادت الديمقراطية مرة اخرى قال : «اود أن اعيش في بلادي فدوري هو أن أشارك في بنائها» .

في روايته المشهورة «العمة جوليا والكاتب» يتعرض للوزا لتجربة ذاتية عاشها خلال الخمسينات فنحن أمام العمة التي تحب ابن أخيها بيدرو كاماشو بطل مسلسلات الاذاعة الذي يكتب روايات ينشرها على الناس من خلال الراديو . لاتزال المرأة في قمة نضجها . والشاب يود أن يتزوجها . فهي تجربته الأولى . ولكن لأن الدين يمنع هذا والعرف الاجتماعي ، فان الاب يبذل كل مابوسعه كي يبعد ابنه عن عمته . .

وهذه التجربة مر بها للوزا فعلاً وهو في الثامنة عشر من عمره . فبعد أن طلقت العمة جوليا وهي في الخمسين من عمرها دخلت حياته ، ويشبه الكاتب علاقته بجوليا بنفس العلاقة التي ارتبط بها جان جاك روسو بالسيدة فلورانس .

وفي حديث للكاتب مع مجلة الاكسبريس في ٢ فبراير ـ شباط ـ ١٩٨٠ يقول : «أعتقد أن الأدب يبدأ حيث تنتهي السيرة الذاتية . بمعنى انه لايمكن إبدا أن نضع وثيقة حول الواقع من خيالنا . علينا أن نمزجها بالواقع ، وفي بعض الاحيان علينا أن نذهب بعيداً ، وانا لااعتقد أن الخيال الخالص موجود . فمادام لايلقى الضوء على الجلد والعظام فهو ليس بخيال . »

«بالنسبة لهذه الرواية فقد فكرت في كتابتها منذ فترة طويلة . فيما بين عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ عندما كنت أعمل في احدى محطات الاذاعة في ليما . هناك قابلت رجلاً يكتب مسلسلات اذاعية ، انه اول كاتب أتعرف عليه ، ويعامل المسلسلات الاذاعية بمنتهى الجدية ، ومع هذا فقد كان اشبه بكاريكاتور كاتب حيث لم يكن يمتلك اية ثقافة أدبية . لكنه في نفس الوقت يميل الى الحديث عن الادب كان الهاتف يدق ويتحدث المستمعون في انهم لم يفهموا شيئاً من قصصه التي يكتبها . وفيما بعد فهم الرجل مشكلته وبدأ في العمل المتواصل ، بدأ يعد أعمالاً أخرى هذا الشيء دفعني الى التعلم والثقافة اكثر» .

وحول سؤال عن مدى مطابقة هذه الرواية للواقع تكلم للوزاقائلا انه قد أجرى الكثير من التغيير على أحداث واقعية ، فعندما بدأ في كتابة هذه الرواية فكر في ان يمزج بين عالم الخيال الذي لم يمشه وعالم الواقع الذي انغمس فيه . . . «في البداية . تساءلت : لماذا لانروي هذه التجربة الخاصة لأول انسان يقابلنا؟ فلنحاول أن نكون واقعيين ، فالتجربة التي استمددت منها هذه الرواية من الممكن ان تكون واقعاً . فعندما تكتب يجب أن تكون لك لغة خاصة تعمق بها ماترويه» .

وقد واجهت هذه الرواية العديد من الصعوبات عند نشرها في بيرو لأول مرة ، فقد أصدر فيدول كاسترو قراراً بمنع هذه الرواية ومنع كل اعمال الكاتب من دخول البلاد . اما الارجنتين فقد اصدرت قرارا بمنعها لأن الرواية تضم العديد من النكات حول الأرجنتين . .

ويقول الكاتب : «ليست هذه المرة الاولى التي تمنع أعمال في بلاد أمريكا اللاتينية . فكتابي «حديث في الكاتدرائية» كان ضد الديكتاتورية . ومع ذلك فقد وزع في الارجنتين دون مشاكل . اما «بانتليون وزوار السيدة» فهي مسرحية

ضد البيروقراطية العسكرية. ولكنها وزعت في الارجنتين بسهولة. لكن كتبي منعت لبعض الوقت ابان حكم بينوشيه. اما الان فانها توزع في كل مكان. من ناحية اخرى فهي ممنوعة كلها في كوبا. ليس من أجل الكتب نفسها. ولكن لصفتي الشخصية»

اما روايته «حرب نهاية العالم» ففيها يتناول الكاتب موضوعاً مختلفاً. انها قصة ثورة الكانودوز في البرازيل، ففي آخر سنوات القرن التاسع عشر يقوم الفلاحون بثورة بقيادة أحد المهاوويس يتركون قريتهم وراء زعيمهم بحثاً عن انشاء مدينة جديدة بمثابة يوتوبيا تملأها الحرية والمثالية تعلن اسم الجمهورية اليوتوبية باسم الفقراء. وفي هذه الرواية يعود الكاتب الى تاريخ البرازيل او بالاحرى جزء من تاريخ امريكا اللاتينية التي شغف بها الكثير من الادباء في هذه البلاد..

وقد اعد للوزا هذه الرواية للسينما بناء على طلب المخرج السينمائي البرازيلي راى جويرا، وقد استمد الكاتب الخط الدرامي للسيناريو من خلال مهندس عسكري شاب ينتمي الى الفرقة العسكرية الرابعة التي تتولى مهمة تحطيم ثورة الفلاحين في شمال البلاد عام ١٨٩٣ ضد الديكتاتور

مما سبب اندلاع حرب أهلية... المهندس لايشعر بأي تعاطف مع الفلاحين. فهو يراهم قوما بدائيين يحاولون تحطيم الارستقراطية وعند رحلة العودة يكتشف أن هؤلاء الفلاحين كانوا يناضلون ضد الشيطان فيتغير موقفه وينضم الى الثورة ... ويقول الكاتب: هذه هي قصة كل امريكا اللاتينية. وفي كل بلادنا لدينا هذا النوع من سوء التفاهم فيجب أن نجتاز هذه الحياة حتى يتسنى لنا أن نجتاز سوء التفاهم.

الطريف أن للوزا استغرق في كتابة سيناريو هذا الفيلم اكثر من خمس سنوات بينما تم اخراجه في أقل من عام.

وعن وضعية الكاتب في أمريكا اللاتينية يقول للوزا انها قد تحسنت كثيراً في السنوات الاخيرة في بيرو. وان الكاتب قد اصبح يقول بعض ما يريده قياساً الى ماكان يحدث فيما قبل.. وما يكتبه كل من او كتافيو باث وارنستو ساباتو..

ويقول للوزا في حديث الى الاكسبريس: «وفي الكثير من بلاد العالم الثالث نرى حرية أدبية. وهذا شيء طبيعي أما في امريكا اللاتينية وفي عصر الديكتاتورية فهناك العديد من الكتاب الذين سجنوا أو نفوا خارج بلادهم لكن كتبهم موجودة في كل مكان. وفي كل البيوت. ولكن هذا الموقف قد تغير الآن. فهناك ديكتاتوريون ايديولوجيون. والكتب بالنسبة لهم شيء خطير. في الارجنتين يقتل العسكريون الكتاب ويمنعون كتبهم، لقد تعلموا هذا من النظم اليسارية الشمولية، وهذا شيء في منتهى الخطورة».

وعن دور الجامعة في بيرو يقول: «الجامعة الوطنية في بيرو تشبه مثيلتها في العديد من بلاد امريكا اللاتينية، فهي دائماً مركز هام للمعارضة ومقاومة الديكتاتورية وهي الجهة التي تصل اليها كل الافكار المستحدثة والتي تبث منها. هي الجهة التي تكون فيها ديمقراطية في بلد ليس فيها ديمقراطية. هذه الجامعات الوطنية «قد قيدت» وأنا اضع الكلمة بين قوسين، اما الآن فقد أصبحت الجامعة في بيرو في وضع أفضل».

يقول جان كوفي مجلة لوبوان ٤ فبراير - شباط ١٩٨٠ ان «ماريو فارجاس للوزا» قد غير مكان بندقيته من فوق كتفه الى داخل رأسه كي يتمكن من ممارسة تمرينات فكرية رائعة تكون بمثابة مناورات كبرى لموهبة عليها ان تشارك في انقاذ البلاد.

محمود قاسم